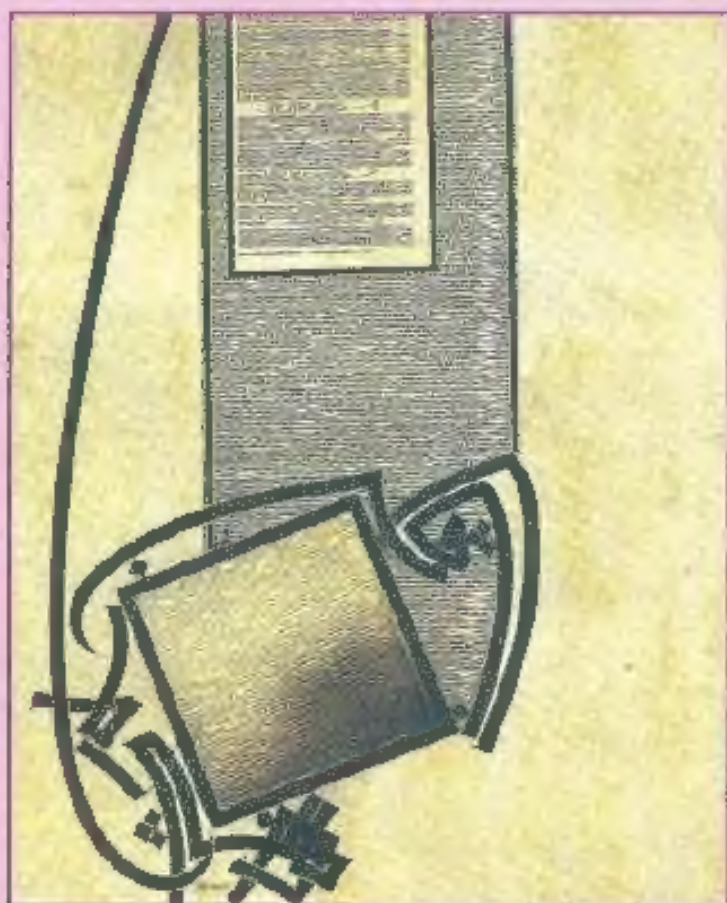


# سلسلة الأمة في اللغة العربية

للسنة الثانية من سلك البكالوريا  
مسلك الآداب والعلوم الإنسانية



- نماذج محللة في النصوص
- نماذج محللة في المؤلفات
- نماذج مقترحة للتدرب على الفروض والامتحان
- ملحق بأهم المصطلحات الخاصة بتحليل النصوص

يسعى هذا الكتاب إلى أن يضع بين يدي التلاميذ الأعزاء وسيلة عمل تساعدكم على كيفية التعامل مع مواضيع اللغة العربية للسنة الثانية من سلك البكالوريا (مسلك الآداب والعلوم الإنسانية)، سواء في إعداد الدروس، أو الاستعداد لإنجاز قروض المراقبة المستمرة، أو التهييء في آخر السنة لاجتياز الامتحان الوطني الموحد.

ولهذه الغاية، فإن الكتاب يقدم مواد على الشكل التالي :

- الفصل الأول : يتضمن نماذج محللة في مادة النصوص الأدبية من بداية المقرر إلى نهايته.

- الفصل الثاني : يتضمن نماذج محللة في مادة المؤلفات، سواء في المؤلف النقدي (ظاهرة الشعر الحديث)، أو المؤلف الروائي (اللعن والكلاب).

- الفصل الثالث : يتضمن نماذج مقترحة في مادتي النصوص والمؤلفات للتدريب على إنجاز قروض المراقبة المستمرة، وكذلك التهييء لاجتياز الامتحان الوطني الموحد.

- ملحق : يتضمن تعريفا بأهم المصطلحات والمفاهيم التي تساعد التلميذ على تحليل النصوص بجميع أنواعها.



**مكتبة الأمة**

**للنشر والتوزيع**

15-17 زقة الإمام القسطلاني، الأحباس - الدار البيضاء

الهاتف: 022 31 94 89 - 022 44 07 44 / فاكس: 022 30 65 69

E-mail: alouma@menara.ma

ثمن البيع للعموم

**30,00 Dh**

Prix de vente

Dépôt Légal: 10557/2009

ISBN 9954-1-2523-X



9 789954 125236

3	مقدمة :
(110 - 4)	الفصل الأول : نماذج محللة في النصوص :
5	- إحياء النموذج : تحليل نص نظري
11	- إحياء النموذج : تحليل نص شعري
18	- سؤال الذات : تحليل نص نظري
24	- سؤال الذات : تحليل نص شعري
30	- تكسير البنية : تحليل نص نظري
37	- تكسير البنية : تحليل نص شعري
45	- تجديد الرؤيا : تحليل نص نظري
52	- تجديد الرؤيا : تحليل نص شعري
59	- القصة : تحليل نص نظري
65	- القصة : تحليل نص قصصي
71	- المسرحية : تحليل نص نظري
78	- المسرحية : تحليل نص مسرحي
84	- المنهج الاجتماعي : تحليل نص نظري
91	- المنهج الاجتماعي : تحليل نص نقدي
97	- المنهج البيوي : تحليل نص نظري
104	- المنهج البيوي : تحليل نص نقدي
(154 - 111)	الفصل الثاني : نماذج محللة في المؤلفات :
(134 - 112)	أ - ظاهرة الشعر الحديث :
(154 - 135)	ب - المص والكلاب :
(196 - 155)	الفصل الثالث : نماذج مقترحة للتدرب على الفروض والامتحان :
(203 - 197)	ملحق بأهم المصطلحات الخاصة بتحليل النصوص :
198	أ - مصطلحات خاصة بتحليل نص شعري
199	ب - مصطلحات خاصة بتحليل نص مردي
201	ج - مصطلحات خاصة بتحليل نص نظري أو نقدي
203	د - مصطلحات عامة ومشتركة

# سلسلة الأمة في اللغة العربية

(وفق الأطر المرجعية)

السنة الثانية من سلك البكالوريا  
- مسلك الآداب والعلوم الإنسانية -

- نماذج محللة في النصوص
- نماذج محللة في المؤلفات
- نماذج مقترحة للتدرب على الفروض والامتحان
- ملحق بأهم المصطلحات الخاصة بتحليل النصوص

## المؤلفون

محمد وهابي

دكتوراه في الأدب الحديث

أستاذ التعليم الثانوي التأهيلي - الدرجة الأولى

عبد الرحيم أبطي

دكتوراه في الأدب الحديث

أستاذ التعليم الثانوي التأهيلي - الدرجة الأولى

عبد الرحيم وهابي

دكتوراه في التواصل وتحليل الخطاب

أستاذ مبرز في اللغة العربية

لوحات الغلاف للفنان التونسي نجا المهداوي



مكتبة الأمة  
للنشر والتوزيع

زقة الإمام القسطلاني رقم 15-17 الأحياء - الدار البيضاء  
الهاتف: 022 31 94 89 - الفاكس: 022 30 65 69

Email: alouma@menara.ma



## مقدمة

يسمى هذا الكتاب إلى أن يضع بين يدي التلاميذ الأعزاء وسيلة عمل تساعد على كيفية التعامل مع مواضيع اللغة العربية للسنة الثانية من سلك البكالوريا (مسلك الآداب والعلوم الإنسانية)، سواء في إعداد الدروس، أو الاستعداد لإنجاز فروض المراقبة المستمرة، أو التهييء في آخر السنة لاجتياز الامتحان الوطني الموحد.

ولهذه الغاية فإن الكتاب يهدف إلى تنمية المهارات والقدرات التالية :  
- التمكن، في مادة النصوص، من كتابة موضوع إثنائي متكامل يخضع لتصميم منهجي معكم، ونقصد بذلك التمكن من كتابة موضوع مقالي يتكون من : مقدمة وعرض وخاتمة، مع استثمار جميع مراحل القراءة المنهجية للنصوص من : تمهيد، وملاحظات وفهم، وتعليل، وتركيب، وتنقيح. وتطبق هذه المهارة على جميع أنواع النصوص سواء كانت شعرية، أو سردية، أو نظرية، أو نقدية.

- التمكن، في مادة المؤلفات، من كتابة موضوع متكامل، وذلك بوضع القضية المطروحة (من خلال مقطع أو قولة نقدية) في إطارها العام، ثم استثمار مظاهرها في المؤلف. ثم إذا كان السؤال يتعلق بالمؤلف النقدي، فإنه ينبغي رصد مختلف الوسائل المنهجية والعجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في معالجة القضية المطروحة. وأخيرا ينبغي في نهاية التحليل صياغة خاتمة تتضمن التعبير عن الرأي الشخصي في الموضوع.

- التمكن من استثمار مادة الدرس اللغوي في تحليل النصوص، سواء تعلق الأمر بالظواهر الصوتية، أو الظواهر التخيلية، أو الظواهر السردية، أو الظواهر التواصلية، أو الظواهر العجاجية. وللتمكن من هذه المهارات والقدرات، فإن الكتاب يقدم مواد على الشكل التالي :  
- الفصل الأول : يتضمن نماذج محللة في مادة النصوص الأدبية من بداية المقرر إلى نهايته.  
- الفصل الثاني : يتضمن نماذج محللة في مادة المؤلفات، سواء في المؤلف النقدي (ظاهرة الشعر الحديث)، أو المؤلف الروائي (اللعن والكلاب).

- الفصل الثالث : يتضمن نماذج مقترحة في مادتي النصوص والمؤلفات للتدريب على إنجاز فروض المراقبة المستمرة، وكذلك التهييء لاجتياز الامتحان الوطني الموحد.  
- ملحق : يتضمن تعريفا بأهم المصطلحات والمفاهيم التي تساعد التلميذ على تحليل النصوص بجميع أنواعها.

وقد حرصنا في كل ما سبق على استثمار الأطر المرجعية الخاصة بمواضيع الامتحان الوطني الموحد للبكالوريا الواردة في المذكرة الوزارية رقم 157، كما حرصنا على تنمية الكفايات المتنوعة للتلاميذ : الثقافية، والمنهجية، والتواصلية، والاستراتيجية، وذلك من خلال اختيار النصوص والأسئلة المناسبة.

أملنا في النهاية أن يكون هذا الكتاب خير معين للتلاميذ على إعداد دروسهم، والاستعداد لإنجاز فروضهم، والتحضير، في نهاية السنة، لاجتياز امتحانهم الوطني. والله ولي التوفيق.

• المؤلفون



الفصل الأول :

نماذج محللة في

النصوص



يقول الدكتور عمر الدسوقي في نص بعنوان : "المدرسة التقليدية" :

عَرَفَ الْبَارُودِي كَيْفَ يُعِيدُ لِلشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْحَدِيثَ دِيَانَةً قَرِيَةً، وَيَنْهَضُ بِهِ نَهْضَةً فَارِعَةً تَخْطُتُ عِدَّةَ قُرُونٍ إِلَى الْخَلْفِ حَتَّى رَجَعَتْ إِلَى عَهْدِ الْقُوَّةِ وَالنَّصَارَةِ، مُتَّحِبَةً الرَّخْوَافَ وَالطَّلَاءَ الْفَتَى، وَالرَّكَائِكَ، وَضَحَالَةَ الْمَعَانِي، وَالتَّقْلِيدَ لِمُصَوِّرِ الضَّعْفِ وَالْعُجْمَةِ. ثُمَّ نَهَضَتْ الْبِلَادُ نَهْضَاتٍ قَرِيَةً فِي التَّعْلِيمِ وَإِخْيَاءِ الْفَرَائِطِ الْعَرَبِيِّ الْقَدِيمِ، وَأَخَذَتِ الْمَطْبَعَةُ تَزُودُ السَّادِسِينَ بِنَقَائِصِ الْأَدَبِ الْعَرَبِيِّ فِي أَنْهَى عُصُورِهِ (...). وَكَانَ مِنَ الطَّبِيعِيِّ أَنْ يَخْذُوا الشُّعْرَاءَ الَّذِينَ جَاءُوا بَعْدَ الْبَارُودِيِّ خُلُودَهُ فِي أَوَّلِ الْأَمْرِ، وَلَا يَسْتَأْذِنُوا هَؤُلَاءِ الَّذِينَ لَمْ يَتَرَوُوهَا بِطَاقَةِ غَرَبِيَّةٍ، أَوْ غَرْفُوهَا وَتَقْفُوهَا وَلَمْ يَكُنْ لَهُمْ تِلْكَ الطَّبِيعَةُ الثَّابِتَةُ أَوْ الْقُوَّةُ عَلَى الْإِدْعَاءِ مَذْهَبٍ جَدِيدٍ فِي الْأَدَبِ، وَلَمْ يَرَوْا نُمُودَجًا إِبْدَاعِيًّا يُحَاكُونَهُ، فَحَافَظُوا عَلَى الْمَذْهَبِ الَّذِي عَرَفُوهُ، وَأَجَادُوهُ.

لَقَدْ قَلَّدُوا الشَّعْرَ الْعَرَبِيَّ الْقَدِيمَ فِي أَوْجِ عَزِّهِ كَمَا فَعَلَ الْبَارُودِيُّ، وَلَمْ يَلْتَفِتُوا إِلَّا نَادِرًا لِمَا تَخَلَّفَ عَنْ عَصُورِ الضَّعْفِ مِنْ حِلْيٍ وَزَخَارِفٍ وَمُحَسَّنَاتٍ، وَتَارِيخٍ شَعْرِيٍّ.

وَأَهَمُّ خَصَالِصِ تِلْكَ الْمَدْرَسَةِ التَّقْلِيدِيَّةِ الْحَدِيثَةِ مَنَاقِبُ الْأَسْلُوبِ، وَالْعِنَانَةُ بِهِ عِنَانَةً فَائِقَةً فَقَلَّمَا تَجِدُ خُرُوجًا عَلَى قَوَائِدِ اللَّفْظِ، أَوْ خَطًّا، أَوْ رَكَاكَةً، وَإِنَّمَا تَجِدُ شِعْرًا مَضْفُوعًا مَتِينًا، مُشْرِقًا الدِّيَانَةَ. تَجِدُ هَذَا عِنْدَ صَبْرِي، وَعِنْدَ حَافِظٍ، وَعِنْدَ عَبْدِ الْمُطَّلِبِ، وَعِنْدَ الْبُكْرِيِّ، وَالنَّجَّارِ، وَمُحَرَّمٍ، وَالْكَاشِفِ، وَنَسِيمٍ وَمَنْ عَلَى شَاكِلِهِمْ، عَلَى اخْتِلَافِ بَيْتِهِمْ فِي تَقْلِيدِهِمْ الشُّعْرَاءَ الْأَقْدَمِينَ الَّذِينَ تَأَثَّرُوا بِهِمْ، فَمِنْهُمْ مَنْ رَافَقَ شُعْرَاءَ الْعَصْرِ الْعَبَّاسِيِّ وَالشُّعْرَ فِي أَزْدِهَارِهِ، فَقَلَّدُوا أَبَا نُوَاسٍ وَالْبُخَيْرِيَّ وَالْمُتَنَبِّيَّ وَأَبَا الْغَلَاءِ، وَأَبْنَ الرَّؤُومِ، وَغَارِضُوهُمْ فِي قَصَائِدِهِمْ وَنَسَجُوا عَلَى مَنَوَالِ أَسْلُوبِهِمْ : جَزَالَةً فِي رِقَّةِ الْحَضَارَةِ وَعُدُولَةً الْمَدِينَةِ الْقَدِيمَةِ، وَوَلَعٌ بِالنَّشِيبَاتِ وَالْإِسْتِعَارَاتِ وَأَنْوَاعِ الْمَجَازِ. وَمِنْهُمْ مَنْ رَجَعَ إِلَى الْخَلْفِ أَكْثَرَ مِنْ هَذَا فَتَوَعَّرَ قَلِيلًا وَحَاكَى شُعْرَاءَ الْعَصْرِ الْأُمَوِيِّ، أَوْ الْجَاهِلِيِّ، وَجَاءَ شِعْرُهُ بِدَوِيِّ النَّسْجِ مَتِينٍ التَّرَكِيبِ، عَلَيْهِ سِيمَاءُ الْفَتْرَةِ الْعَرَبِيَّةِ قَبْلَ أَنْ تَرْفُقَهَا الْحَضَارَةُ، مِثْلُ عَبْدِ الْمُطَّلِبِ.

وَمِنْ خَصَالِصِ تِلْكَ الْمَدْرَسَةِ كَذَلِكَ اسْتِغْنَاءُ الْقَصِيدَةِ بِمُظْهِرِهَا الْمَعْرُوفِ ذَاتِ الرِّوْيِ الْوَاحِدِ وَالْقَافِيَةِ الْوَاحِدَةِ، وَالْوُزْنَ الْوَاحِدِ، وَكَثِيرًا مَا ابْتَدَأُوا تِلْكَ الْقَصِيدَةَ بِالنَّسِيبِ كَمَا كَانَ يَفْعَلُ شُعْرَاءُ الْعَرَبِ الْأَقْدَمُونَ، أَوْ تَرَكَوْا النَّسِيبَ كَمَا فَعَلَ ذَلِكَ مِنْ قَبْلِهِمْ بَعْضُ شُعْرَاءِ الْعَصْرِ الْعَبَّاسِيِّ حَيْثُ بَدَأُوا بِالْغُرُوضِ مِنْ غَيْرِ تِلْكَ الْمُقَدِّمَةِ الْمُتَوَرِّثَةِ عَنِ الْجَاهِلِيَّةِ. عَلَى أَنَّ الْقَصِيدَةَ الْحَدِيثَةَ لَا تَخْتَلِفُ عَنِ الْقَدِيمَةِ فِي لَعْدَدِ عَنَاصِرِهَا، فَلَمْ يَنْتَظِرُوا إِلَيْهَا نَظَرَتَهُمْ إِلَى بِنَاءِ مُتَمَاسِكَ الْأَجْزَاءِ أَوْ كَاتِبٍ حَيٍّ، إِلَّا قَلِيلًا حَسَنَ وَضَعُوهَا فِي الْأَسْلُوبِ الْقَصَصِيِّ كَمَا تَرَى ذَلِكَ عِنْدَ حَافِظٍ وَعِنْدَ الْمُطَّلِبِ أَحْيَانًا، وَلَكِنَّ الْمَسْأَلَةَ عَلَى شِعْرِ هَذِهِ الْمَدْرَسَةِ هُوَ جَعْلُ الْبَيْتِ - كَمَا كَانَ مِنْ قَبْلُ - وَحْدَةَ الْقَصِيدَةِ، وَيَجُوزُ

فيها التغير والتبدل من غير إخلال بالمتنى. وقليل منهم من جرّؤ على استخدام الموشحات أو ما يشابهها. ومن خصائص تلك المدرسة كذلك أن موضوعات شعرهم قلما طرأ عليها تجديد، اللهم إلا ما تقتضيه خصائص المضمر العامة فأغلبهم كان مداحاً، يمدح الخليفة وإن لم يعرفه أو تكن بيته وبينه صلة، أو ثمة أمل في أن يعرفه، ويمدح الأمير وحاشيته، ويغير ولاءه كلما تغيرت الوجوه الحاكمة من غير تخرج أو تردد، لأنه لم يكن ينظر إلى الممدح نظرتنا له اليوم، ولأن الإهتمام بالشعب لم يكن قد بلغ غايته، فكان الأمير هو المعجور الذي يدورون حوله (...).

وقد صرفهم المديح كما صرف أسلافهم العرب من قبل عن الإهتمام بالطبيعة، وبالحياة الإنسانية، وإن انفتحو في آخريات زمانهم، نظراً لتطور الحياة في مصر، إلى بعض ذلك وإلى الشعب وآماله، ولكنهم على كل حال كانوا ينظرون من خلال ذاتهم ومقدار تأثرهم بالأحداث المحيطة بهم، فلم يكن شعرهم في الشعب موضوعياً. وكانوا يهتمون بالطبقة الزاكية من الأمة، فيمدحون أعلامها، ويثرون عظماءها، ويتبادلون وإياهم الرسائل الإخوانية.

وقد وصفوا بعض الأشياء، ولكنهم قلما أفردوا للوصف قصائد بذاتها، وأكمل أكثرهم الطبيعة المضربة، أو قال فيها الشيء القليل، ونظر إليها نظرة عابرة من غير أن يقف طويلاً، على الرغم من تلبه الشعور الوطني والإحساس القومي في آخريات عهودهم.

وتراهم يحاولون التجديد في الموصوفات، وكان لديهم غفلة نقص يحاولون إخفاءها، فيكثرون من الكلام على الباخرة، والطيارة وغيرها، ليثبتوا أنهم يحارون عصرهم، والحضارة التي يمتنعون بها. (...).

أما معانيهم فلنيس فيها جديد إلا النادر كما ترى ذلك عند توفيق البكري، ومعظمها مأخوذة من الأدب الغربي القديم، أو من المعاني المتداولة، وحيالهم تصويري مبني على الاستعارة والتشبيه والمجاز، بل كثيراً ما تكون تشبهاتهم غير مجازية لزمانهم أو بيئتهم، وإنما نهجوا فيها نهج العرب الأقدمين، متأثرين بإتقوال المخطوطة، والعبارة المتداولة.

كان أغلبهم متزمتاً، جاداً في حياته، وإذا تغزل عَفَ ولم يفحش، وفي أدبهم تكثر الحكمة والموعظة والإرشاد، فهم يجعلون للشعر غاية يهدف إليها، ولم يعرفوا معنى (الفن للفن).

ونعتقد، فهذه أهم خصائص تلك المدرسة. على أن هذه الخصائص المشتركة بين شعرائها تختلف قوة وضعفاً أو وجوداً وعدمها في بعض الشعراء عن بعض، مع ميل في بعضهم إلى التجديد بحد، أو لفور منه البتة.



- اكتب موضوعاً إنشائياً متكاملًا تحلل فيه هذا النص النظري، مستثمراً مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :
- ❑ صياغة مقدمة مناسبة للنص، مع وضع لروضة لقراءته.
  - ❑ تحديد القضية الأدبية التي يطرحها النص، وعرض أهم العناصر المكونة لها.
  - ❑ رصد الخصائص الفنية المختلفة للمدرسة التقليدية.
  - ❑ بيان المنهجية التي اعتمدها الكاتب في بناء النص، وإبراز الأساليب الاستدلالية الموظفة في عرض القضية المطروحة.
  - ❑ صياغة خلاصة تركيبة تضمن أهم النتائج المتوصل إليها، مع إبداء الرأي الشخصي حول النص.

## تحليل النص

عرف الشعر العربي في عصر الانحطاط فترة طويلة من الركود والجمود والضعف. وطوال هذه الفترة لم يستطع هذا الشعر مواكبة مسواه الفني في عصور الازدهار، بل إنه لم يستطع حتى المحافظة على هذا المستوى، فكانت النتيجة السيئة هي ظهور مجموعة من سمات التراجع والتخلف كالابتذال، والركاكة، وضحالة المعاني، والضعف المفرط. أمام هذا الوضع المتردي كان لابد من التفكير في بعث الشعر العربي الحديث وإحيائه والارتقاء به إلى مسواه الفني في عصور الازدهار، وكان السبيل إلى ذلك هو العودة إلى التراث العربي القديم لاستلزام المقومات الفنية للقصيدة العربية التقليدية في أجي عصور ازدهارها، وخاصة دواع الشعر العباسي والأندلسي. والواقع أن هذه النهضة الشعرية لم تكن من توقيع الشعراء فقط، كالبارودي، وشوقي، وحافظ...، وإنما كانت كذلك بمساهمة كثير من الكتاب الذين واكبوا هذه الحركة تنظيراً ونقداً، وبأبي في طليعة هؤلاء الكتاب الباحث والناقد المصري عمر الدسوقي، ومثال ذلك هذا النص النظري الذي يحمل عنوان "المدرسة التقليدية"، وهو مقتطف من كتاب "في الأدب الحديث".

إنه بمجرد قراءة عنوان النص (المدرسة التقليدية)، نستطيع أن نقف على بعض المؤشرات الدالة على موضوعه، ذلك أن صفة "التقليدية" المرتبطة بهذه المدرسة توحى بعملية استحضار نموذج سابق ومحاكاته، وهذا كاف لجعلنا نفترض بأن النص يتحدث عن موضوع البعث والإحياء في الشعر العربي.

إذن، ما هي القضية الأدبية التي يطرحها النص ؟ وما هي عناصرها الجزئية ؟ وما هي الوسائل المنهجية والحجاجة والأسلوبية التي اعتمدها الكاتب في معالجة هذه القضية ؟ وإلى أي حد استطاع من خلالها أن يقدم تصوراً نظرياً كاملاً حول تيار البعث والإحياء ؟

يتناول الكاتب في هذا النص قضية أدبية تتعلق بالدور الذي لعبته المدرسة التقليدية في بعث وإحياء الشعر العربي الحديث من خلال استلزام المقومات الفنية للقصيدة العربية التراثية. وتشكل هذه القضية المحورية من مجموعة من العناصر الجزئية تحددها كالتالي :



- دور البارودي ومن جاء بعده من الشعراء في إحياء الشعر العربي الحديث (من : عرف البارودي إلى : وتاريخ شعري).

- الخصائص الأسلوبية للمدرسة التقليدية (من : وأهم خصائص تلك المدرسة... إلى : مثل عبد المطلب)
- الخصائص الإيقاعية والبنائية (من : ومن خصائص تلك المدرسة... إلى : أو ما شابهها).
- الخصائص الموضوعية (من : ومن خصائص تلك المدرسة... إلى : يتمتعون بها).
- الخصائص المعنوية والتصويرية (من : أما معانيهم... إلى : العبارات المتداولة).
- وظيفة الشعر (من : كان أغلبيهم... إلى : الفن للفن).

لقد حاول الكاتب من خلال هذه العناصر أن يقدم تصورا نظريا حول المدرسة التقليدية أو ما يصطلح عليه أيضا بـ ' مدرسة البعث والإحياء '، مشيرا في بداية الأمر إلى الخطوة الهامة التي أتمتها هذه المدرسة لتجاوز مرحلة الاعطاش بكل سلباتها الفنية كالركاكة، وضحالة المعاني، والخرقة اللغوية الفارغة، والتقليد لمصور الضعف والعجمة وقد أجل هذا الصور النظري في مجموعة من الخصائص الفنية التي يمكن تصنيفها وتحديد مظاهرها في الجدول التالي

الخصائص الفنية	مظاهرها في القصيدة التقليدية
الأسلوب	قوة الديباجة - المانة - الجزالة - بدو النسخ - مائة التركيب.
الإيقاع	استخدام القصيدة بمظهرها المعروف ذات الروي الواحد، والقافية الواحدة، والوزن الواحد.
البناء	استهلال القصيدة بالنسب على عادة الشعراء القدامى، أو ترك ذلك كما فعل بعض شعراء العصر العباسي. بالإضافة إلى الحرص على استقلالية البيت بمعناه.
الأغراض والموضوعات	النظم في الأغراض التقليدية كالملاح والثناء والوصف، مع الاهتمام في الغرضين الأولين بالطبقة الراقية من الأمة، وفي الغرض الثالث بموصوفات لا علاقة لها ببيئة الشاعر وعصره.
المعاني	تقليدية ومتداولة، ومعظمها مأخوذ من الأدب العربي القديم.
الصورة الشعرية	قيامها على أدوات بلاغية تقليدية كالتشبيه والاستعارة وأنواع المجاز. بالإضافة إلى كون عناصرها غير مجاورة لزمان الشعراء أو مبتهم.
وظيفة الشعر	تحقيق الفائدة أكثر من المتعة من خلال الإكثار من الحكمة والموعظة والإرشاد.

وبعد تحديد هذه الخصائص الفنية المشتركة بين شعراء المدرسة التقليدية ثم نفت الكاتب الإشارة إلى اختلالها قوة وضعفها، أو وجودها وعدما في بعض الشعراء عن بعض، كما لم يفته، أثناء حديثه عن بعض هذه الخصائص، أن يشير إلى بعض مظاهر التجديد التي ميزت تجارب الشعراء استجابه لروح العصر، كتعبه الشعور الوطني والإحساس القومي عند بعضهم، ولجوء البعض الآخر إلى التجديد في الموصوفات، كوصف الباغرة والطائرة وغيرها.

لقد اعتمد الكاتب في عرض القضية السالفة، وما يرتبط بها من عناصر جزئية، بناء منهجيا يقوم على



قياس الاستنباطي ، حيث نطلق من مبدأ عدم يتخصص في الدور الذي لعبته المدرسة النقيدية في بحث وإحياء  
الشعر العربي الحديث، ثم انظر بعد ذلك لاستعراض حركياته وتفاصيله من خلال الإشارة إلى مختلف الخصائص الفنية  
التي ميزت هذه المدرسة

أما بخصوص توضيح الأفكار ومحاولة إقناع المتلقي بصحتها، فقد عمد الكاتب إلى توظيف مجموعة من  
وسائل التعبير والحجاج، نستعرضها كالتالي

- أسلوب الاختصار : من أمثلة قول الكاتب في بداية النص «عرف البارودي كيف يعيد للشعر نحيب  
التيوت دياحته اقوية، وينهض به نخصة فارعة تحطت عدة قرون إلى الخلف حتى رجعت إلى عهود القوة والنفاسة»،  
وكذلك قوله «ثم لحقت البلاد لحضات قوية في التعليم إحياء التراث العربي القديم، وأحدثت المطبعة تردد العاديين  
يقفون الأدب العربي في أمي عصوره ..»

- أسلوب المفارقة : وتبدو هذه المقارنة بشكل ضمني حينما يتحدث الكاتب عن بعض خصائص المدرسة  
النقيدية، ثم يستحضر ما يقابنها في عصر الانحطاط، فهو مثلا حينما يصف أسلوب الشعر التقليدي بأنه قوي  
البناء ومتين التركيب، يلفت إلى نقيضه في عصر الانحطاط، فيصفه بالتركاكة، وضحالة المعاني، والتقليد لعصور  
الذهب والمجبة.

- أسلوب الوصف : ونجد في النص حينما يتجأ الكاتب إلى وصف بعض الخصائص الفنية للمدرسة  
النقيدية ومثال ذلك ما وصف به الشكل الإيقاعي، حيث قال «ومن خصائص تلك المدرسة كذلك استخدام  
قصيدة مظهرها المعروف ذات الروي الواحد، والقافية الواحدة، والوزن الواحد»

- التلميح إلى التمثيل : والمقصود بذلك تقديم الكاتب أمثلة لتدعيم رأيه ووجهة نظره، ونجد هذا حينما  
يحلل الكاتب شعراء المدرسة التقليدية، فيذكر البارودي، وحافظ وعبد المطلب، وأبكر، وغيرهم كما نجد هذا  
أيضا حينما يحلل الكاتب لشعراء الذين هم تقليدهم في العصر العباسي، فيذكر أبا نواس، والبحتري، والمتنبي، وأبا  
هلالة، وابن الرومي

وبالإضافة إلى الوسائل السابقة، يتعدى البعد التعبيري والحجائي في النص بتوظيف الكاتب لغة تقريرية  
مباشرة تعتمد اللفظ البسيط والمعنى الواضح بعيداً عن كل إيجاز أو انزياح في التعبير، وهذا يتسجم أولاً مع طبيعة  
النص الذي تقب عليه السمة الموضوعية والعممية في معالجة الأفكار، كما يتسجم كذلك مع مقصدية الكاتب التي  
تؤدي إلى توضيح الأفكار وتبسيطها وتقريبها من إدراك المتلقي، حتى يتسنى له فهمها واستيعابها والاقتناع بصحتها.  
ويزداد البعد التعبيري والحجائي وضوحاً في حرص الكاتب على الترابط والتماسك بين جمل النص  
وقرائه، وذلك من خلال مجموعة من مظاهر الاتساق كالأحالة بأنواعها المختلفة، سواء بواسطة الضمائر (هـ، هم،  
هو، وإو الجماعة )، أو بواسطة أسماء الإشارة (هؤلاء، تلك، هذه)، أو بواسطة الأسماء الموصولة (الذين، التي)  
ثم هناك أيضاً اوصول، سواء ما يقوم منه على الربط العائلي (الو، والفاء، ثم، أو، كما، كذلك )، أو ما يقوم

منه على الربط العكسي (بل، إنما، لكن...)، أو ما يقوم منه على الربط السبي (لأن...)، أو ما يقوم  
على الربط الترمي (قل، كنما أحياء، وبعد...) ثم هناك كذلك الاتساق المعجمي، سواء القائم منه على التكرار  
كشكر الطابق (تكرار الكلمات والمعارف) التالية : المدرسة التقليدية، الشعر العربي، الخصائص، الشعر...  
الوصف...)، وتكرار العرائف (القوة = الجلالة = اختانة / انصاف = الركاكة / الحضارة = المدقة / حسب  
المقدمة (موروثة) أو القائم منه على التضام، كخلق علاقة تعارض بين عصرين (مبين / ريك / القصيدة...  
في القصيدة القديمة التجديد في التقليد...)، أو ربط اجزاء بالكل (شعراء العصر العباسي أبو نواس، طاهر  
الضبي، أبو العلاء، ابن الرومي)

وتحقيق قراءة مسجحة للنص، فإن الكاتب راهن على قدرة القارئ على الفهم والتأويل، وما يرتبط به  
من عميات، كالحذف، والبناء، والتعميم، ومعرفة السياق وتوظيف خبرات سابقة كما راهن كذلك على  
الخلفية وكيفية استظامها في ذاكرته على شكل بيات ذهنية، كالأصغر، والحدوثات، والخطاطات، والسيار...  
يحرص مثلاً معرفة القارئ بإطار الأدب والشعر، وبسيار المدح والثناء والوصف، وبمدونة عصر الإحسان  
وعصر النهضة وغير ذلك من القدرات المعرفية والمهارات المنهجية التي تمكنه من إنجاز قراءة متسقة  
بناء على ما سبق يستتج أن النص يعالج قضية أدبية تتعلق بالمدرسة التقليدية ودررها البارز في إحياء  
العربي الحديث. وقد تضمنت هذه القضية مجموعة من العناصر الجبرية التي حدد من خلالها الكاتب حمدة من الخصائص  
الفنية لهذه المدرسة كالأسلوب، والإيقاع، والبناء، والصورة، والأغراض، والمعاي، ووظيفة الشعر. وقد تجسدت  
الخصائص أساساً حول تقليد شعراء هذه المدرسة للمودج الشعري العربي القديم مع ميل محدود إلى التجديد. وجاء  
النص عرض نظري يهدف بالأساس إلى التعريف بالقضية المطروحة ومحاولة تقريبها من المثلي، فقد اعتمد فيه الكاتب  
استراتيجية منهجية ونفسية وحجاجية تقوم على مجموعة من الوسائل، كالقياس الاستنباطي والإخبار، والمقارنة  
والوصف، والتمثيل، بالإضافة إلى اعتماد لغة تقريرية مباشرة تميز في الغالب إلى توظيف الجملة الخبرية ويريد الكاتب  
من دعم البعد التفسيري والحجاجي بالحرص على خلق لربط بين لجملة والأفكار والفقرات، وذلك من خلال مجموع  
من مظاهر الاتساق كالأحالة، والوصل، والاتساق المعجمي وأخيراً فإنه، لتحقيق قراءة مسجحة للنص، فإن الكاتب  
راهن على قدرة القارئ على الفهم والتأويل، وكذلك على معرفته الخلفية المنظمة في ذاكرته على شكل بيات ذهنية  
وعلى العموم، فإن الكاتب قد نجح في تقديم تصور نظري شامل وموسع حول المدرسة التقليدية أو ما يعرف  
بـ "مدرسة البحث والإحياء"، وهذا يجعل من النص وثيقة هامة يمكن الرجوع إليها لإضافة رصيد معرفي حول هذه  
المدرسة ورائداتها وخصائصها الفنية. كما أنه نجح إلى حد كبير في عرض أفكاره وتوضيحها ومحاولة الإقناع بصحتها  
وذلك باستعمال الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية المناسبة



يقول أحمد شوقي في قصيدته " نهج البردة " :

- 1- ربهتم على قناع تين البان ولعلهم
  - 2 رمى نقضاء بعنق جودر أمدا
  - 3- سمارنا حدثني النفس فأنلة
  - 4- جحدتها، زكمت النهم لي كسدي
  - 5- يا نفس، ذنباك تخفي كل منكبة
  - 6- بقى الرقاد، ويلى من راءها
  - 7- كم ياتم لا يراها، وفي ساهرة
  - 8- يا ويلماه لنفسي! راعها ودفا
  - 9- هامت على أتر اللبذات تطلبها
  - 10- صلاح أترك للأخلاق مزجعة
  - 11- إن جل ذنبي عن القربا لي أمر
  - 12- مخمفة صفوة الباري ورخصة
  - 13- سألته وساء الشفس حالمة
  - 14- حاء ليون بالآيات فانصرفت
  - 15- آياته كلما طاب المدي حدة
  - 16- ألبذ ذوبك لي غنر وفي هرب
  - 17- ثم الجال إذا عارلتها انقصت
  - 18- رلست ذوبك يأسا عند رنجه
  - 19- يارب صل وسلم ما أردت على
  - 20- وصل ربي على آل له نخب
  - 21- يعض الوجوه، ووجه الدهر ذو خك
  - 22- وأند غير صلاة منك أرتعة
  - 23- يا رب، هبت خروب من مبيها
- أحل سفك دمي في الأنهر الحرم  
يا ساكنم قناع أدرك ساكن الأجتم  
يا ونيح حبت بالشهم المصيب ربي  
خرج الأحبة عندي غير دي الم  
وإن بدا لك منها حمن فاعلم  
خرج يادم يهكي مشة في الأدم  
لولا الأماي والأخلام لم يسم  
مودة الصخب في مينة النهم  
والنفس إن يدعها داعي الميا فهم  
فقوم النفس بالأخلاق تنهم  
من الله يتعني في غير مفتهم  
ونبة الله من خلق ومن مسم  
لأنهم في اللب، والضوء في علم  
وجتنا بحكيم غير منصم  
بزيهن جلال أمتي والسقم  
والبحر ذوبك لي غنر وفي كرم  
والأنجم الرقرا واسمها تسم  
إذا مشيت إلى طامي سلاح كمي  
نزيل عوشت غير الرسل كلهم  
جعلت فيهم لواء البت والخرم  
ثم الأنوف، رائف الحادفات حمي  
في الصخب، صخبهم مزعة الحرم  
واستسلطت أقم من رعدة المسم



24- فَأَنْصُفْ لِأَخْرَجَ رَسُولُ الْعَالَمِينَ بِهَا وَلَا تَرُدُّ قَوْمَهُ خَسَفًا، وَلَا تَسْمِ

25- يَا رَبِّ، أَخَذْتُ بِذِي السُّنَنِ بِه لَتَمَّ الْفُضْلُ، وَأَتَمَّخُ خَمْسَ فُخْمِ

(الشوقيات ج 1 در النكاح العربي - بيروت بدون تاريخ) ص 190 208 يتصرف

### أب- الأساليب

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملًا تحلل فيه هذا النص، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمهنية واللغوية، مع الاسترشاد بماتطلاب التالية :

- صياغة تعهد مناسب للنص، مع وضع فرضية لقراءته
- تكيف المعاني الواردة في النص
- تحديد الحقول الدلالية المهمة في النص والمعجم المرتبط بها، وإبراز العلاقات القائمة بينها
- رصد خصائص النص الفنية، وبيان وظائفها .
- تركيب نتائج التحليل، وإبراز مدى تمثيل النص للاتجاه الشعري الذي ينتمي إليه

## تحليل النص

لقد كانت مظاهر الضعف والإسفاف والضعف، التي عرفها الشعر العربي في عصر الانحطاط، من أقوى الأسباب التي دفعت بعض الشعراء، في عصر النهضة، إلى التفكير في بعثه وإحيائه. ردلثمن خلال استلهم المقومات الفنية لقصيدة العربية لتجديده في أمي عصور ازدهارها، محلة بالخصوص في تلمذ من الشعر العباسي والأندلسي. ويعتبر الشاعر أحمد شوقي من أبرز الشعراء الذين اصطلموا بهذا الدور. ويرجع ذلك إلى اطلاعه الواسع على روائع الشعر العربي القديم، ومحاسنه ومعارضه لكبار الشعراء القدامى. ولعل النص الذي بين أيدينا من أبرز معارضات الشاعر، وهو مقتطف من ديوانه "الشوقيات".

يقود عنوان النص (نوح البردة) إلى أن الشاعر يستحضر عودجا شعريا قديما، وهو "قصيدة البردة" للشاعر العباسي شرف الدين محمد البوصري، وهذا مؤشرا قوي يجعلنا نعرض بأن لقصيدة تنتمي إلى "تبار البعث والإحياء". إذن، ما هي الأفكار والموضوعات التي يدرج حوفا هذا النص ؟ وماهي حقوله الدلالية المهمة ؟ وما هي الخصائص الفنية التي تميزه ؟ وإلى أي حد استطاع الشاعر من خلاله إحياء المودح الشعري العربي القديم ؟

تتمحور القصيدة حول مجموعة من الأفكار والوحدات. لحددها كالتالي

- مقدمة حزلية ( 1-4 ) . وفيها عبر الشاعر عن معاناته من عشقه خبيته التي عذبه بجمها وفتها ودلاها.
- النفس وغوايتها وطريق إصلاحها ( 5-10 ) وفيها تحدث الشاعر عن غواية النفس، والخداها بتلذذات الدنيا الفانية، ويخص بالذكر نفسه التي استرسلت في ارتكاب الدوب والمعاصي حتى أدركه الشيب، ود هنته الحسرة والندم، داعيا في النهاية إلى لأعلاق كسبيل وحيد لإصلاح النفس وتقويمها
- مدح الرسول ﷺ وآله وصحبه ( 11-22 ) وفيها مدح الشاعر الرسول ﷺ، فخصه بمجموعة من



الصفات الحميدة، منها ما هو خلقي كالجمال وحسن الطمعة، ومنها ما هو خلقي كالرحمة، والشرف، والخير، والكرم، والوفاء، والشجاعة. كما مدح أيضا آل البيت والصحابة ورواى الله عليهم، حيث خص الأوائى ببعض الصفات الحميدة كشرف خدمة البيت الحرام، وبشاشة الوجه، والحمية، وعرة النفس، وخص الآخرين بصفة واحدة محمودة وهي حسن الصحبة والمعاشرة للنبي ﷺ

التوجه بالدعاء إلى الله تعالى من أجل الأمة الإسلامية (23-25) وقد تضمنت هذه الفكرة انتهاى إلى الله تعالى من أجل اللطف بالأمة الإسلامية، وعودتها إلى سالف عهدها، رجس قمايتها حسنة كحسن بديتها وقد استعان الشاعر في التعبير عن هذه الأفكار بمعجم شعري تتميز ألفاظه بالقوة والجرأة، متأثرا في ذلك بمعجم الشعري العربي القديم، كما أن هذه الألفاظ تتوزع بين ثلاثة حقول دلالية هي الغزل، النفس والندبا المدح ويمكن توضيح ذلك في الجدول التالي :

الألفاظ والمعبارات الدالة على الغزل	الألفاظ والمعبارات الدالة على النفس والندبا	الألفاظ والمعبارات الدالة على المدح
رجس، الجؤذر، ساكن، الفاع، السهم انصب، الأاجة	نفس، فنيك، مكية، لزمان، ساءت، جرح، يكي، لأعالي، الأحلام مسودة، المصحف، ميضة، السم، هامت، اللدات، قم	صغرة الباري، رحمة، حقبة الله، ساءت، آياته، جدد، اليسر، حسن، شرف، البحر، حيز، كرم، شم الجبال، الأبحم الزهر، البث، ياسا نك بيض، لوجره، شم الأنوف، صحتهم مرعية الحرم

والعلاقة بين هذه الحقول الدلالية هي علاقة تكامل وانسجام؛ لأن الغزل جزء من مبدات انديا وغواية النفس، ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم وآله وصحبه، واستحضار خصائص الحميدة هو بداية التوبة وطريق لإصلاح النفس وتقويمها.

وإذا انتقلنا إلى دراسة الصورة الشعرية في هذه القصيدة، نجد أنها صورة تشييدية تتوسم طريقة الشعراء العرب القدامى في التصوير ؛ وذلك من خلال قيامها على أدوات بلاغية تشييدية كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز للرسم. بالإضافة إلى كونها تعتمد عمالا حسياً والعمى يستمد عناصره من الواقع المحسوس واعتمادا على هذه المعطيات، يمكن دراسة الصورة الشعرية في النص كالتالي :

### 1- صورة التشبيهية وهي الصورة التي تقوم على التشبيه والاستعارة فمثال التشبيه قول الشاعر

سنازه وسناء الشمس طالعة \*\*\* فالجزم في فلكك والضوء في علم

فقد شبه الشاعر في هذا البيت النبي صلى الله عليه وسلم في رفعة وضيائه بالشمس الطالعة، واجتماع بين الطرفين هو علو منزلة من جهة، وانتشار الضوء في كل مكان من جهة ثانية

ومثال الاستعارة ما ورد : مثلا في البيتين الأول والثاني؛ حيث استعار الشاعر لفظة "أبريم" و"الجؤذر" كدلالة على المرأة الجميلة الساعمة على سبيل الاستعارة التصريحية، واستعار لفظة "الأسد" كدلالة على نفسه باعتبارها رجلا قويا وحشيا، وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية كذلك

### 2- صورة المجازية وهي الصورة التي تقوم على الكناية والمجاز المرسل. فمثال الكناية قول الشاعر



في العبارات النائية مسودة الصحف، مبيضة الدم، بشم الأنوف، بيض لوجهه، فكل هذه لعبرات تخصص كناية عن صفات : فالأولى كناية عن كثرة الدنوب، والثانية كناية عن لشيب والهرم، والثالثة كناية عن البشاشة، والرابعة كناية عن الحمية وشرف النفس

ومثال المجاز المرسل بلفظ "الأجم" و "النفس" فالأولى يقصد به الشاعر "العريس"، وهذا مجاز مرسل علاقته الكنية، لأن لأجم كن وأهين جزء منه، والثانية يقصد بـ "النفس" "الإنسان"، وهو مجاز مرسل علاقته بجرمية، لأن النفس جزء من الإنسان

وفي كل الأمثلة السابقة تؤدي الصورة مجموعة من الوظائف في مقدمتها "الوظيفة الجمالية"، وذلك من خلال تأديتها للمعنى بشكل يراخ عن اللغة العادية المألوفة، أي من خلال خلق علاقات جديدة بين عناصرها بشكل يحقق متعة فنية وجمالية للمتلقي وبالإضافة إلى الوظيفة الجمالية تؤدي الصورة الشعرية كذلك "وظيفة وصلية" وخاصة حينما يتعلق الأمر بوصف جمال الحبيبة، أو وصف حالة الشاعر، أو وصف الخصال حميدة للنبي صلى الله عليه وسلم وآله وصحبه قصد توضيحها وتقريبها من تراثك المتلقي ويمكن أن نصنف إلى الوظيفتين السابقتين وظيفة ناشئة وهي "الوظيفة التعبيرية"، وذلك من خلال تعبير الشاعر بواسطتها عن مجموعة المشاعر والاتفعالات كالأعجاب (ريم جودر - شم الأنوف - بيض الوجوه)، والأم (لشيم)، والدم (مسودة الصحف - مبيضة الدم)

وباستقالاتنا في الأخير إلى دراسة الإيقاع الشعري نجد أنه يتجسد في مظهرين أساسيين، هما

1- الإيقاع الخارجي وهو ما نلمسه في البحر الشعري الذي يضم عليه الشاعر قصيدته وهو "بحر بسيط" لدى بشار بن برد تفعيلاته وطول نفسه، وهذا يتناسب مع موضوع القصيدة سواء في المقدمة الوجدانية التي تقضي نفسا طويلا ليعبر لشاعر عن معاناته، أو المدح الذي يتطلب فيه تعدد صفات الممدوح وتواترها مساحة صوتية كبيرة لاستعراضها والتعبير عنها وقد ساهمت لرحص العروضية (الرحائف والعدل) بدورها في إثراء الجانب الموسيقي للنص، حيث وردت التفعيلات المشكبات لإيقاع البحر الشعري (مستعجل - فاعل) تارة صحيحين، وتارة محوئين. وهكذا أضاف رحاف "الحسن" تنوع موسيقيا إيجابيا لموسيقى القصيدة من خلال تكبير الرتبة الإيقاعية للتفعيلة، وتراوح وتيرة الإيقاع بين السرعة والبطء .

وبالإضافة إلى الوزن الشعري يتجسد الإيقاع الخارجي لقصيدة بـ "القافية"، باعتبارها جزءا إيقاعيا متمما للوزن، ومساهم في ضبط نهايات الأبيات، وقد جاءت القافية في هذه القصيدة مطقة متركية، أي بوجود ثلاثة حروف متحركة بين حرفي الساكنين (رُحُومِي / 0 0)، وهذا ما يمنحها وتيرة إيقاعية تتميز بالسرعة، مما يعين الشاعر على التتابع، وحسب اتفعالاته وتجسده نشاطه

2- الإيقاع الداخلي ويتحقق هذا النوع من الإيقاع من خلال طيمة الأصوات وشكل تكرار والتوالي بالنسبة للأصوات. نجد الشاعر يكثر من تكرار حروف الميم، وحرف الجيم، وحرف العين، وكذلك حروف الصغرى (سين - الشين - الصاد) فالأحرف الثلاثة الأولى من الأصوات المجهورة، وهي تكثر أساسا في الوجدتين الأولى والثانية، مما يجعل صفة الجهر فيها مسجمة مع صيغة الألم التي تصدر عن الشاعر في معاناته من جفاء الحبيبة ومن غواية النفس أما الأحرف الثلاثة الأخيرة فهي من لأصوات المهموسة.





وتوجد بكثرة في وحدة المدح، وتسجم صفة الخمس في هذه الأصوات مع إحساس الشاعر بالشوة وهو يطرب ويتمى بذكر الخصال الحميدة لرسول صلى الله عليه وسلم وذكره وصحبه. وإذا كانت الحروف السابقة تؤخذها للأصوات القصيرة، فإن الجانب الموسيقي يتعزز كذلك بتوظيف الشاعر للأصوات الطويلة، ويتجدد ذلك أساساً في حروف المد، فهذه الأصوات الطويلة تجعل الصوت يمد ويطلق ويتحرر. وبصفة لا متناهية هذه يحاول الشاعر أن يتحرر من معاناته لا يصلح صوته إلى طرف الآخر. ويبدو ذلك من خلال مجموعة من الحالات والمواقف كالاستغاثة (يا ساكني انقاع)، والتعجيب (يا نفس)، والتذبة (يا ويلتاه)، والدعاء (يا رب). وبالإضافة إلى تكرار بعض الأصوات، فإن الإيقاع الداخلي للنص يتنوع بتكرار بعض الكلمات والصيغ والمبارات بالنسبة لتكرار في الكلمة يمكن تناوله من وجوه متعددة، منها: تكرار استطباق، تكرار لشاعر لكلمة "النفس" خمس مرات. ثم تكرار التجانس، ويبرز في هذا النوع بكثرة ما يسمى "جناس الاشتقاق"، ويمكن استنبطه بالتجاسسات التالية (نائم، ينام/ يدعها، داعي/ سناؤه، سناء/ انصرفت، منصوم/ واعتها، تم/ المصحب، صحتهم/ آدم، الأدم/ .). وأخيراً هناك تكرار الترادف، ومثاله (العتق، التسم/ لأمان، الأحلام/ هت، استيقظت/ عتية، رفلة العلم. .).

وبالنسبة لتكرار في الصناعة، فنلعمسه في الثنائيات التعبيرية لثانية : (ساكن الفاع، ساكن الأفع) مسودة  
الصحف، مبيعة اللحم / يعض الوجوه، شم الأبرق).

أما بالنسبة للتكرار في العبارة فلمسه أساسا في تكرار عبارة "يا رب" التي ترددت ثلاث مرات في نهاية النص وفي إطار التكرار دائما يعمل الشاعر على تقوية الإيقاع الداخلي للنص بالندجاء إلى التوازي، والأيات التي تتضمن هذه الظاهرة هي على التوالي (13-16-17-21-23) ؛ فكل هذه الأبيات تتضمن - على الأقل - متاليتين لغويتين متشابهتين، وكل متالية لغوية تجمع بين عناصرها علاقات نحوية وتركيبية مشابهة للعلاقات النحوية والتركيبية التي توجد بين عناصر المتالية اللغوية الأخرى التي تليها ففي الشطر الثاني من البيت (13) نجد تواريا صرفيا - تركيب يقوم على تكرار الخطاطة التالية أداة ربط + مبتدأ + جار ومجرور في محل رفع خبر (فالجرم في ذلك = والضوء في عم) - وفي البيت (16) نجد بالإضافة إلى التوازي الصرفي - التركيبي تواريا صوتيا - إيقاعيا يقوم على تقديرات الإيقاعية التالية - الدير = لبحر (تكرار صيغة فعل) دوت في = دوت في (تكرار العبارة نفسها)، حس = غير (تكرار صيغتين متقاربتين)، وفي - وفي (تكرار العبارة نفسها، شرف = كرم (تكرار صيغة فعل) وفي إصار، توازي كذلك، لا يمكن أن تغفل النوع الثالث وهو التوازي المعجمي - دلالي، ومثل له بالبيتين (21 و23)، بحيث نجد في الأول توازيا دلاليا قائما على التناوب (بيض الوجوه ووجه الدهر في حلك = شم الأنوف وأنف الحادثات حمي)، وفي الثاني نجد تواريا دلاليا قائما على الترادف (هبت شعوب من مينها = استيقظت أمم من رقدة لعدم) ر جدير بالذكر أن التكرار والتوازي لا يقتصرون في كونهما ظاهرة إيقاعية فقط، وإنما يؤديان مجموعة من الوظائف التي تقدم النص الشعري، وفي مقدمة هذه الوظائف نجد "الوظيفة الجمالية" التي تتحقق من خلال إثراء الجانب الموسيقي للنص، وتترتب على هذه الوظيفة وظيفة أخرى هي "الوظيفة التأثيرية" ؛ ذلك أن الشعور بالجمال في موسيقى النص من شأنه أن يؤثر في نفسية المتلقي، فيحمله بفعل الشعر ويتفاعل مع الشاعر ويحكم أن التكرار



بشكل عام هو ترويد للكلمات أو جمل أو عبارات وعصافه التلطف بها عددا من المرات. فهذا يؤهله لتأدية وظيفة أخرى هي "الوظيفة الإقناعية" من خلال تأكيد المعنى والإلحاح عليه، رجعله مركز الاهتمام في النص وفضلا عن الوظائف السابقة، لا يمكن أن نعمل كذلك "الوظيفة التنظيمية" لتكرار بعباره أداة مهمة من أدوات الربط المعنوي بين جمل النص وأفكاره ومفاهيمه

وبانتقالنا إلى دراسة لأساليب، يستوقفنا في النص أسلوب الطباق الذي ترداد في جملة من أبيات القصيدة. وقد أفاد غير الكلمات وأضدادها إبراز جملة من التعارضات سواء بين اشاعر وحببته، أو بين الحياة القانية والآخرة الباقية، أو بين لقرآن الكريم وغيره من الكتب السماوية، أو بين الرسول ﷺ وغيره من الرسل، أو بين آل البيت وغيرهم من الناس (أحبل ≠ الأشهر المحرم / جودر ≠ أسد / ساكن القراع ≠ ساكن الأحم / يقي ≠ يقي / نائم ≠ ساهرة / مسودة ≠ مبيضة / انصرفت ≠ غير منصرف / جدد ≠ القدم / طاولتها ≠ انخفضت / يعض الوجوه ≠ وجه الدهر ذو حدث / شم الأنوف ≠ أنف لحاديات حبي )

كما أثبت لقصيدة جملة من الأساليب الإنشائية مثل النداء والأمر والهي، وكلها خرجت عن معناها الحقيقي لصيد معاني أخرى متعددة تتحدد من خلال سياق النص والتجربة التي يعبر عنها الشاعر وهكذا أفاد النداء مجموعته من المعاني كلاسطفاف (يا ساكن القراع )، والندبة (يا ويح نفسي، يا ويته )، والتمني (يا نص. )، والنداء (يا رب ) أما الأمر والهي فقد أفاد كل منهما الدعاء، فيالنسبة للأمر فقد أفاد هذا المعنى من خلال الأفعال التالية (صَلِّ، مَنْ، أَقْبِدْ، انْظُرْ، تَمِّمْ، افْتَحْ ) أما بالنسبة للهي فقد أفاد هذا المعنى من خلال ما يلي : (لَا تَزِدْ، لَا تَسِمْ).

وإذا ما حاولنا رصد طبيعة الجمل الموضوعة في النص لاسا ملاحظ هيمنة الجملة الفعلية في غرض من أعراس القصيدة هما "الغرب" و"الحديث عن النفس والذبي" ، فقد تواترت الأفعال في هذين الغرضين للدلالة على الحركة والنحو والتقلب (أحس، رمى، رن، حادتها، كتبت، تخفي، يد، يقي، يقي )، وكذا الحال ترتبط بالتحول في ذاب الشاعر سواء في حالة إلحاح أو في حانة ولعها بالذبي ، حيث يشيخ لاسان وفق الزمان ولا يقي إلا "الجرح" الذي أحدثته النفس التي ظلت تتقلب. وهي "قيم عني أثر الملمات تطبها" أما غرض المدح، فقد هيمنت فيه الجملة الاسمية، وذلك راجع إلى الثبات والدوام الذي طبع صفات المدح، خاصة إذا كان هذا المدح هو احسن الخلق وخاتم النبيين، وكذلك آله وصحبه وهكذا تواترت في هذا الغرض الجملة الاسمية التالية : (محمد صفوة الباري، سازه وساه الشعس طالعة، آياته كنما طال المدى جدد، البادر دوتك في حمس، شم اجبال إذا طاولتها انخفضت، ليث دوتك بأس، يعض الوجوه، شم الأنوف...).

بناء على ما سبق، نستنتج أن القصيدة تمثل إلى حد كبير إحياء للمقومات النصية للقصيدة العربية التقليدية، فهي على مستوى انشاء تقوم على تعدد الأغراض التي يحتل فيها الغزل مقدمة القصيدة، بالإضافة إلى حرص الشاعر على استقلالية كل بيت بمعناه وعلى مستوى الموضوعات والمعاني، فهي موضوعات ومعان تقليدية ، ذلك أن الغزل والمدح من الموضوعات المألوفة والمتداولة بكثرة في الشعر العربي القديم، كما أن المعاني المرتبطة بها، كالدلال، والجفاء والمعاذلة، واشرف، والكرم، والسجاعة . من المعاني المستهكة بكثرة في هذا الشعر وعلى مستوى المعجم، فإن الألفاظ



تتميز بالقوة والجرأة، كما أن الشاعر يستمد معظمها من القاموس الشعري العربي القديم. وعلى مستوى الصورة، فإنها تقوم على أدوات بلاغية تقليدية كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل، كما أن الشاعر يعتمد في تشكيكها على خيال حسي واقعي، يستمد عناصره من الواقع المحسوس، بل إن طابع التقيد بوزن ووضوح حينما يستمد الشاعر بعض هذه العناصر من بيئة عربية قديمة. وعلى مستوى الإيقاع، فإنه إيقاع تقليدي كذلك من خلال قيامه على نظام الشطرين المتوازيين والمتقابلين، مع الالتزام بوحدة الوزن والقافية والروي وعلى مستوى وظيفة الشعر، فإنها وظيفة تنوعت الإفادة أكثر من الإمتاع وذلك من خلال ميل الشاعر في كثير من الأبيات إلى الحكمة والموعظة والإرشاد. ولغضلا عن هذه المعطيات، فإن ما يزيد من تأكيد انطباع التقيد بقصيدة هو معارضة الشاعر من خلالها قصيدة قديمة هي قصيدة " البردة " لبوصيري التي مطلعها

أمن تذكر جيران هدي سقم \*\*\* مزجت دمعاً جرى من مقلة بلم

فالمتتبع لنفسيدتين، سيلاحظ أن المعارضة قد شملت مجموعة من مظاهر التقليد منها الوزن، والقافية، والروي، والأغراض والموضوعات، بالإضافة إلى المعجم، وبعض الصور والأساليب. رعل قدرة لشاعر عسى تمثل الشعر القديم جعلته يربح الرهان في صياغة قصيدة متميزة اكتسبت شهرة كبيرة في شعره بشكل خاص، وفي شعر النهضة بشكل عام.



## أ- النص

تقول الذكنورة سمي خصرء الجيوسى فى نص بعنوان "الاتجاه الرومانسى فى الشعر العربى" :  
لقد ظهرت الحركة الرومانسية فى الأدب العربى من دون أن تسابقها أى فلسفة (عدا حالة جبران الذى كانت له الفكرة الخاصة المستمدة جزئياً من مفاهيم غربية) ومن دون أن تتجرها أى ثورة على مستوى الثورة الفرنسية  
لقد كانت تنبؤ إلى أساس فكرى تابع من محيطها يشبه الفكر والآراء التى قامت عندها الحركة الرومانسية الأوروبية  
ويتبدى أن الحركة قد توحيته منذ بدايتها نحو تخطيط مبرسه الكلاسيكية لمخاضه فى الشعر فكان أزل  
ما يادت به من نظريات فى مصر والمهجر دا وخجتن الأول أن يكون الشعر تغييراً عن ذهنية النفس، والثانى أن  
الحاجة لم تعد فائقة للمدرسة الكلاسيكية الحديثة وأساليبها ومن أجل ذلك كان همتها المباشر الواعى هما لينا.  
لقد كانت الحركة بالقرعة الأولى استجابة للواقع برزت من داخل لشعر نفسه، نتيجة نحو تغيير إلى الشكل  
واللغة والصورة والموقف والمحتوى.

بدأت رومانسية المهجر الشمالي، التى كانت أساس الحركة جميعها، كما بدأت الرومانسية الأوروبية،  
بغير إيماناً يتسم بالهبة وروح البناء، فلم يكن خزان، ولا نعمة فى بواكر شعره، ولا أبو ماضي ممن يتصفرون  
بالهروبية لقد كانوا شديدي الانتماء بالوضعية الإنسانية، يطمحون فى أعمالهم نحو المثل الأعلى فى عالم  
فصل من الناحية الأخرى كانت الرومانسية فى مصر انطوائية فى القلب، فردية نسبية أو تسعى وراء لذّة،  
ولم يكن لها علاقة مباشرة بالقضايا القومية. من هذا نرى أن الأدب الرومانسى عندما ولا سيما لشعر، لم يكن  
نمكاساً صادقاً للتغير السياسى كما يظن بعض النقاد فالنظر المدقّق فى الحركة الرومانسية يؤخه عام يبين أن  
لرومانسية فى أى قطر عربى كانت ترتبط بالوعي المتنامي بالأوضاع الثقافية والاجتماعية الخاصة التى تتلور  
حول حياة الفرد الشخصية وشوقه إلى الحرية الذاتية لقد رأى الشعراء العرب فى أمريكا الشمالية بوضوح تفرق  
الشاسع بين حياة النى عرفوها فى الوطن العربى وبين النعم الذى شهده فى أمريكا بحيث إن اشخاصهم كانت  
ذات أبعاد واسعة جداً فهم قد بلغوا من الحرية الشخصية ما لم يتسّر لهم فى بلادهم إطلاقاً، ولذلك استطاعوا  
توجيه حافهم نحو أهداف أكثر شمولاً.

عند نهاية العقد الأول من القرن العشرين أصبح الشرق عطيماً بين "النظام الأمتل" فى عالم شولى، وبين  
العالم الذى كان يكشفه بالتدريج جيل الشباب المتعتميس ولكن خلافاً لوضع أوروبا فى نهاية القرن لنامى  
عشر كان ثمة نوع من القوضى زغرعت لإيمان القديم بالحياة الطبيعية وشوّهت أبعادها من دون أن تقدم بديلاً  
فى المنظور وكان من نتيجة ذلك أحياناً تدمت غير متبصر فى الغالب لأى مفاهيم جديدة قد تعرض نفسها لقد



اكتشف الشباب المضطرب في العشرينيات والثلاثيات نوعاً من النغم في حياتهم العاطفية استهدت طاقاتهم على ما يبدو وحولتهم إلى خامسين يعيشون في لواقعهم الخاصة وبدأ العطش لدخول الحرية العاطفية يتعكس في الأدب منذ العقد الثاني من القرن العشرين لاكتشاف هذا الجيل لحياة الغرب وعزج الأسلوب الوضعي في الحياة الذي كان جبل شوقي قد نبأه كان شوقي قد عاش في فرنسا وإسبانيا لكنه عاد إلى وطنه غير متبدل. وقد درس عند المرحوم شكوي وأحمد ركي أبو شادي في إنكلترا وعادوا إلى الوطن يريدان تغيير العالم، ولكن العالم التقليدي الذي كان يعيشان فيه أظهر مقاومة دفعت شكوي إلى كتابة أعماله الغدّة. في كتابي "الاعتراف" عام 1961 و"مذكرات إبليس" عام 1917، حيث يتقدّ بعف ما كان يجده عقماً في الحياة خوفاً وقد دفع القوى السلبية نفسها به شادي إلى لقسوط الشديد وإلى الهجرة من مصر إلى العالم الجديد. وقد كانت هذه القوى هي السبب كذلك في أن بقية شعراء جماعة أبولو كانوا رومانسيين تطوائيين يعكسون في شعرهم بعض الرعاب المتهاففة، كالمأسوية، والإثارية.

وقد كان شعراء الرومانسية الحقّة من لبنان هم الذين هاجروا إلى أمريكا الشماليّة في أوائل القرن. وعندما بلغت شواطيء الوطن موجة الرومانسية التي أطلقها المهجر ردت آثارها بفعل انتشار كتابات جبران، وكان ذلك بحلول عقد الثلاثيات. ثم كان أن تطورت الرومانسية في لبنان على يد شاعر مختبر هو الشاعر المشهور إلياس أبو شبكة. وفي تونس نشأت العلاقة بين أبي القاسم الشابي وبين جماعة أبولو بالدرجة الأولى لكونه شاعراً طليعياً إبه الشاعر الحديث الوحيد في المغرب العربي قبل عقد الستينات الذي استطاع أن يقوم بدور طيب في تطور الشعر العربي بوجه عام، ولم تكن لأوضاع الاجتماعية والسياسية في تونس هي رخدما وراء الاتجاه الرومانسي على يد الشابي، بل هناك نظرت المستنيرة ومأساته الخاصة.

© الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث. ترجمه عبد الواحد الزاوة مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت الطبعة الأولى 2001 من 373 - 379 (بصرف).

## اب. الأساليب

اكتب موضوع إنشائي متكاملًا تحلل فيه هذا النص النظري، مستمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية والنقدية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :

- ❑ صياغة تمهيد مناسب للنص، مع وضع فرضية لقراءته
- ❑ بيان القضية الأدبية التي تناولها النص ومختلف عناصرها الفرعية
- ❑ المقارنة بين لاتجاه الرومانسي وبين المدرسة الكلاسيكية من جهة، وبين الحركات الرومانسية العربية فيما بينها من جهة أخرى
- ❑ تحديد المفاهيم الكبرى المؤطرة للنص، واسهجة المعتمدة، والأساليب الموظفة
- ❑ تركيب معطيات التحليل من خلال خلاصة مركزة، وإبداء الموقف لشخصي حول الآراء التي طرحها الكاتبة بالنسبة للمدرسة الرومانسية.

ظهرت لرومانسية العربية في أوائل القرن العشرين استجابة لمجموعه من المتغيرات التاريخية والسياسية والاقتصادية، حيث هيم على المجتمعات العربية مناح يسوده القهر، والفقر، والتخلف، والعنافة. ومن هنا لم تعد المدرسة الكلاسيكية قادرة، بقيمها التقليدية، القائمة على تمجيد الفرد النموذج، وبأساليبها المستهمة من العصور العربية القديمة، على مواكبة المرحلة التاريخية التي عايشها الشعراء الرومانسيون، الذين انهمكوا حول مبدأ الحرية والطلاقة، واستعبر عن دواخل النفس، قصد تحرير الإنسان من سطوة القهر، والتطوع به إلى عالم مثالي، تؤثت فضاءاته عوالم لطيفة، أو عالم الغاب بشكل عام. وقد ساعد على ترسيخ المذهب الرومانسي لدى هؤلاء الشعراء انتصاهم على الثقافة الغربية، وترجمة نصوص أدباء الرومانسية من أمثال : فكتور هيغو، ولامرتين، وألفريد دي موسيه. وكولريدج. وإذا كانت الرومانسية مذهب شعرياً بالأساس، فهذا لا ينفي الدور الذي لعبته الكتابات النظرية والنقدية في ترسيخ هذا المذهب وتوجيهه، وبأبي ضمن هذه الكتابات ما تقدمه المذكورة مسمى حضراء الجيوس في هذا النص الذي يحمل عنوان "الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي"

به بمجرد قراءة بلعتون ونسظر الأول من النص، نستطيع أن نفترض بأن الأمر يتعلق بطرح نظري تعالج فيه الكاتبة موضوعاً يرتبط بتجربة "سؤال الذات" في الشعر العربي الحديث.

إذ، ما هي القضية الأدبية التي يطرحها النص ؟ وما هي عناصرها الجوهرية ؟ وكيف قاربت الكاتبة بين الاتجاه الرومانسي وبين المدرسة الكلاسيكية من جهة، وبين الحركات الرومانسية فيما بينها من جهة أخرى ؟ وما هي المفاهيم الكبرى المؤطرة للنص، والمنهجية المعتمدة، والأساليب الموظفة في معالجة قصته ؟ وإلى أي حد استطاعت الكاتبة أن تقدم تصوراً نظرياً واضحاً حول الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي ؟

تتخص القضية التي تارلتها الكاتبة في اعتبار الحركة الرومانسية في الأدب العربي تحطيماً للقيم والبيادئ العبة التي قامت عليها المدرسة الكلاسيكية، مع ملاحظتها أن الحركات الرومانسية العربية لم تكن متشابهة من حيث وظائفها والدليل على ذلك وجود خلاف بين رومانسية المهجر الأمريكي، ولرومانسية المصرية والبنانية أما العناصر الفرعية التي تارها النص فيمكن تلخيصها فيما يلي :

- خلاف الرومانسية العربية عن الرومانسية الغربية من حيث عدم قيام الأروى على أية فلسفة واضحة باسماء الأفكار الجبرية

- اعتبار الرومانسية العربية الشعر تعبيراً عن دواخل النفس

- سمي الرومانسية إلى تغيير المحتوى والمضمون، بالفرد نفسه الذي سعت فيه إلى تغير الشكل والمضمون

والصورة

- تأثر الشعراء الرومانسيين بالحياة الغربية من حيث التقدم والحرية الشخصية، مع ملاحظتهم غياب ذلك

في أوطانهم الأصلية

- اعتبار الشعراء الذين هاجروا من لبنان إلى أمريكا اللاتينية الحقيقين لحركة الرومانسية العربية  
- انتقال الرومانسية من المشرق العربي إلى المغرب العربي عن طريق الشاعر أبي القاسم الشابي الذي تأثر  
بجماعة أبوللو، مستلهما الأرماع الاجتماعية والسياسية لديه فضلا عن مأساته الخاصة  
وإذا نظرنا إلى التحليل المفصل لأهم ما جاء في النص، وهو المقارنة بين الحركة الرومانسية والمدرسة  
الكلاسيكية، من جهة، وبين الحركات الرومانسية العربية فيما بينها من جهة أخرى، فيمكن أن نلاحظ على المستوى  
الأول اختلاف الحركة الرومانسية عن المدرسة الكلاسيكية في النقط التالية  
- طغيان الهاجس الفني على الحركة الرومانسية، خلافا للمدرسة الكلاسيكية التي كانت تقيم أساسا  
بالشعرى الخارجى محافظة على الشكل الشعري القديم.

- سعى المدرسة الكلاسيكية إلى تصوير عالم نموذجي متوارث من حيث قيمه ومبادئه، خلافا للرومانسيين  
الذين بحثوا أساسا في العالم الداخلي للنفس البشرية، قصد الوصول إلى أعلى وأعمق العالم  
- على الرغم من أن الكلاسيكيين من أمثال شوقي قد هاجروا إلى الغرب فبقوا قد عدوا إلى أوطانهم غير  
متبدلين، محافظين على قيمهم العربية الأصيلة، والشكل الشعري الكلاسيكي، خلافا للرومانسيين الذين عدوا إلى  
أوطانهم مصطفين للحرية وتغيير الواقع، والبحث عن شكل شعري جديد  
- السام لشعر الكلاسيكي بالواقعية خلافا لشعر الرومانسي الذي انطوى أصحابه على دواخلهم في عالم  
صنفي خام

وقد ألفت لكاتبته مقارنتها بين الرومانسية والكلاسيكية بتأكيد مواجهة الرومانسيين لمقارمة كثيرة من  
التقليديين، الشيء الذي دفع بعضهم إلى الاعتراف بمرجعية مثل عبد الرحمن شكري، أو الهجرة من مصر إلى العالم  
الجديد كما حصل مع حمد زكي أبي شادي ولعل هذا يجرنا إلى الاستدلال بما جاء في كتاب "ظاهرة الشعر  
الحديث" لأحمد المعداري - المجاطي الذي لاحظ أن الإحفاق الذي منيت به الحركة الرومانسية، وعدم استطاعتها  
السير بالتجديد لشعري إلى منتهاه راجع إلى مقاومة بعض المحافظين، وفي هذا يقول «أما السر في تحصار تطور  
والتجديد - على مستوى الشكل - في هذا الحيز الضيق من الشعر الرومانسي، يرجع في نظري إلى تلك الخصبة التي  
شها النقد المحافظ على الحركة التجديدية النامية، عند أن رأى محاولاتها تستهدف أسفا والأوزان والقوافي ونصير  
البيان. ولم يتحصر الدفاع عن قداصة أسفا في تلك الفئة المحافظة من النقاد كالأدبي وغيره، بل تعداها إلى فئة  
أخرى عرفت بدعوتها إلى التجديد، كالأستاذ عباس محمود العقاد الذي أنكر على ميخائيل نعيمة مشايخته لجهلاء،  
في القول بمسيرة اللغة لتجربة الشاعر، وطه حسين الذي أنكر على كل من أبي الوفا وإبراهيم ناجي وأبي ماضي  
ضعفهم في اللغة»<sup>(1)</sup>

أما فيما يتعلق بمقارنة الكتاب بين الحركات التي مثلت الرومانسية في العالم العربي، فيمكن تسجيل ما يلي

1 - ظاهرة شعر الحديث - شركة النشر والتوزيع المدارس - الدار البيضاء - الطبعة الثانية / 2007 من - 48-49.



- ارتباط حركة المهجر الشمالي (الرابطة القلمية) بالواقع، وسحبها إلى تتيرو من خلال الاهتمام بقضايا إنسانية، خلافاً لرومانسية المصرية التي مثلتها أساساً جماعة (أبوللو)، والتي اتسمت بالانطوائيه والفروب من الواقع، وعدم الاهتمام بالقضايا القومية

- اتفاق الرومانسيين عمومًا حول مبادئ عامة تتلخص في الحرية الذاتية، والتحرر عن دغيلة النفس، ورفض الحياة الوضعية التقليدية

لقد استعملت الكتابة في معالجة القضية السالمة مصطلحات ومفاهيم ترتبط ارتباطاً مباشراً بالحركة الرومانسية مثل: الهروية - الانطوائية - الحرية الذاتية - الحياة العاطفية - المأسوسية - إلثائية.

وبذ كانت الهروية والانطوائية تعيان ابتعاد الشعراء الرومانسيين، خاصة المصريين منهم - كما ترى الكتابة - عن الواقع ومشاكله وقضاياهم وشغلاتهم بهولهم لداتية وحياهم العاطفية، وذلك سعياً منهم إلى الحرية الذاتية، فإن المأسوسية والإلثائية يصبان في نفس الاتجاه من حيث لياهما على تعجيد الذات والذغول في علاقة عدائية مع الواقع

ومن الناحية المنهجية اتبعت الكتابة الطريقة الاستقباطية، حيث حددت في انقترين الأربين الأسس الكبرى التي وجهت الحركة الرومانسية العربية، ثم سعت في ما تبلى من النص إلى تفصيل تجليات هذه الأسس عند شعراء الرومانسية في كل من أمريكا ولبنان ومصر وتونس، مع تسجيلها لبعض الفروق بين شعراء الرومانسية العرب التي لا تحجب الفلسفة العامة التي توطن الحركة لرومانسية وهي الحرية، والتفنى بالذات، ونبد التقليد

كما وظفت الكتابة عدة أساليب حجاجية بدافع عن أطروحتها التي لخصتها في الفقرة الثالثة من النص وهي أن الرومانسية العربية بوجه عام رومانسية تصمم بالانطوائية والهروية، والابتعاد عن الواقع، مفيدة بهذا لقبول الأطروحة التي يمثلها بعض النقاد الذين يعتبرون الشعر الرومانسي «انعكاساً صادقاً لتفسير السياسي».

ومن هذه الأساليب الحجاجية مذكر "المقلنة" التي حضرت بشكل مكثف في النص، حيث وجدنا الكتابة تقارن بين حركة لرومانسية في مصر ولبنان والمهجر الأمريكي، وتقارن أيضاً بين الرومانسية العربية والرومانسية الغربية. كما استعملت الكتابة أيضاً بـ "التمثيل"، حيث قدمت أمثلة تدعم موقفها كإشارتها إلى كتابي "لاعترااف"، و"مذكرات إبليس" لعبد الرحمن شكري، وإبرازها لموقف كل من أحمد زكي أبي شادي وآبي القاسم اشابي من العالم التقليدي. وبلاحظ كذلك في النص أسلوب "الإخيل" الذي وظفته الكتابة لإعطاء معلومات مصدقة بتاريخ الحركة الرومانسية وتطورها، ومن أمثلة ذلك قولها «بدأت رومانسية المهجر الشمالي، التي كانت أساس الحركة جميعها، كما بدأت الرومانسية الأوروبية، تعبيراً بجماليا يتسم بالعافية وروح البناء، فلم يكن جبران، ولا نعيمة في بواكير شعرهما، ولا أبو ماضي هم يتصفون بالهروية. لقد كانوا شديدي الاهتمام بالوضعية الإنسانية، يطمحون في أعمالهم نحو المثل الأعلى في عالم أفضل...». كما حضر أيضاً أسلوب "الوصف" الذي استعملت به الكتابة للتعريف بخصائص التيار الرومانسية التي تحدثت عنها ومن أمثلة ذلك قولها واصفة الرومانسية المصرية «من الناحية الأخرى كانت الرومانسية في مصر انطوائية في الغالب، فودية سمية أو تسمى وراء اللدة، ولم يكن لها علاقة مباشرة بالقضايا القومية»



أما الأساليب الحجاجية المنفوية فيمكن أن نشير إلى بعض الروابط التي أفادت الإنبيات والتأكيد مثل (لقد - إن - أن) وروابط أخرى أفادت النفي (نفي نقبض، الأطروحة) مثل (فهم يكن)، فضلا عن روابط منطقية مثل : (من أجل ذلك - ولذلك - وكان من نتيجة ذلك . . .)

وبهذا تنتهي إلى أن الكتابة قد استطاعت من خلال هذا النص أن تقدم لنا تصورا نظريا عاما عن الرومانسية العربية ومبادئها، والتي خلصتها في معنى شعراء الرومانسيين إلى تحطيم الأسس الكلاسيكية للشعر، والدعوة إلى الحرية والتعبير عن دواخل النفس، والتجديد في المحتوى والموقف والشكل مع ملاحظتها أن الرومانسية العربية اتسمت ببعض الجوانب السلبية كاهورية، والانطوائية، والبعد عن القضايا الاجتماعية والقومية وقد استعانت لإنبات أطروحتها ونفي نقبضها بحجة من الأساليب الحجاجية كالتقارن والتشبيح، والإخبار، والوصف، والاستعانة بروابط حجاجية تفيد الإلزام تارة، والنفي تارة أخرى، فضلا عن روابط لغوية منطقية

على أن بعض الآراء التي تراها الكتابة لا يمكن التسليم بها بسهولة، فلوها مثلا بأن الرومانسية العربية لم تساهم أي فلسفة أو ثورة سياسية. كما حدث مع الرومانسية الغربية، يمكن أن نناقشه من خلال استحصار آراء بعض نقاد مثل سيد حامد السامح في كتابه "في الرومانسية والواقعية" الذي ربط بين ظهور الرومانسية العربية وبين ظهور الطبقة الوسطى (البرجوازية) في مصر، التي ثارت ضد الطبقة المسيطرة كما أن القول بأن شعراء الرومانسية قد التمسوا بالحرية لا يمكن أن يكون حكما مطلقا، لأن الكثير من الرومانسيين قد اهتموا بفضاء أوطانهم السياسية والاجتماعية، وصهروها مع معاناتهم الذاتية عن في ذلك الشعراء المصريون أنفسهم.

وهناك ملاحظة أخيرة نود أن نختم به هذا التحليل وهي قول الكتابة بأن الرومانسية كانت تتجه «محو تغيير في الشكل واللغة والصورة والموقف والمحتوى» فهنا تتفق معها بأن الرومانسية قد غورت في المحتوى والموقف والصورة، أما الشكل فلم تكن الرومانسية موفقة في تجديده، حيث ظل الشكل التقنيدي العمودي هو المهيمن، هذا إذا استبعد استثناء بعض الرومانسيين لشكل الموشحات الأندلسية، وهو شكل قديم وليس بجديد، ونحن هذا ما سيدفع الشعراء اللاحقين إلى البحث عن شعر بديل للشعر الرومانسي، يكسر اشكل ويجدد لرؤيا، وهو ما تحقق مع شعراء جيلنا الذين تبنا الشعر الحر أو شعر النضيلة.

## أ. النص

يقول إيليا أبو ماضي في قصيدة بعنوان "في القفر":

- 1 - سميت نفسي الحياة مع النسا
  - 2 - وتمتت ليها انلاكة حسي
  - 3 - ومن الكذب لايسا بزرده الضد
  - 4 - ومن القبح لي نقاب جرميل
  - 5 - قالبت انخرخ من المدينة لنقف
  - 6 - ولتلك الليل زاهبي وشموعي الش
  - 7 - وكنايبي القضاة اقرأ لبي
  - 8 - وصلاتي التي تقول السواقي
  - 9 - وكؤوبي الاوزال آلفت عليها الش
  - 10 - وزجيجي فمال من نقليه القجر
  - 11 - ولتكتعن يد المناء جفوني
  - 12 - ولتقبل قم الصباح جبيبي
  - 13 - فهجرت القفران تنفض كفي
  - 14 - ولتركت الحمى وسرت ولما
  - 15 - وقصيتا في القاب ونا جملا
  - 16 - تارة في ملاءة من خفاج
  - 17 - تارة كالتيسم نخرخ في النوا
- س زملت حسي من الاخواب  
 فحجرت من طعمهم والشراب  
 في وقفا مسرلا بالكذاب  
 ومن الخمس تحت ألف نقاب  
 في قعبي التجاء من أوضاي  
 فهب، والأرض كلها مخراي  
 سورا ما قرأتها في حساب  
 وغناي صووت القبا في القاب  
 فمى ذرب الثمار عند القباب  
 ر على لعلب كالتيجن المذاب  
 ولعابى انلاكة أهدبي  
 ولعطر أريجة جنابي  
 عن بذالي غداة وإهابي  
 وقبت فقب الأميل الزواي  
 في جزاير القنزان والأغشاب  
 تارة في ملاءة من صباب  
 دي، وطورا كالتيسم نخرخ في النوا



- اكتب موضوعاً إنشائياً متكاملًا تحلل فيه هذا النص، مستعملًا مكتسباتك المعرفية والمنهجية والمفوية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :
- تأطير النص داخل سياقه التاريخي والأدبي، مع وضع فرضية لقراءته
  - مكثف المعاني الواردة في النص
  - تحديد الحقل والدلالة المهيمنة في النص والمعجم المرتبط بها، وإبراز العلاقات القائمة بينها
  - رصد خصائص النص الفنية، وبيان وظائفها
  - تركيب نتائج التحليل، وإبراز مدى تقبل النص للاتجاه الشعري الذي ينتمي إليه.

## تحليل النص

عاشت منطقة الشام (سوريا ولبنان) في مستهل القرن العشرين ظروفًا سياسية واجتماعية واقتصادية خائفة، أدت إلى هجرة كثير من أبنائها نحو أمريكا هربًا من أساليب الظلم، وبحثًا عن أسباب الرقي، وشهدنا نسائم الحرية وكان من بين الفئات المهاجرة جماعة من الشعراء الذين اندمجوا في المجتمع الجديد، واحتكوا بالثقافة الغربية، فتولدت لديهم رؤية جديدة إلى الأشياء والإنسان والحياة والكون. وقد انتظم هؤلاء الشعراء في مدرسة شعرية تسمى "جماعة الروابطة القلمية"، وهي مدرسة قامت على دعائم الرقعة الرومانسية من خلال الاحتفاء بالذات والوجدان، والدعوة إلى الطبيعة. ويعتبر إيليا أبو ماضي من أبرز شعراء هذه المدرسة، يمثّل عكست دواويله الشعرية مجمل الخصائص الرومانسية التي طبع الشعر العربي، خاصة في الفترة الممتدة بين أوائل القرن العشرين والأربعينات منه، ومن أشهر هذه الدواويل تذكر: تذكّار الماضي، الجدول، قبر وتراب...

والنص، كما هو واضح من عنوانه، مقتطف من ديوان "الجدول" ويبدو من خلال عنوانه (في القصر)، أنه يعكس دعوة الشاعر إلى اتخاذ الطبيعة ملاذًا وموئلا يخلص الإنسان من هموم المدينة وأدراكه، حيث القصر هو مكان الخالي من الناس، ويمكن أن يحيل على الصحراء أو الغابة، أو أي مكان خالٍ. وهذا العنوان مؤشّر بقودنا إلى افتراض بأن النص ينتمي إلى تجربة "سؤال الذات" في الشعر العربي الحديث.

تدور القصيدة حول فكرة محورية هي "هروب الشاعر من عالم المدينة الزائف، ولجؤه إلى عالم الطبيعة المثالي"، وعن هذه الفكرة المحورية تتفرع الأفكار والوحدات الأساسية التالية - ملن نفس الشاعر من حياة الناس وقيمهم الزائفة (1 - 4)

- دعوتها له إلى الخروج من المدينة إلى القفر لمعانقة عالم الطبيعة المثالي (5 - 12)
- ترك الشاعر لعالم المدينة رفقة نفسه واستمتاعهما في القفر بعناصر الطبيعة المختلفة (13 - 17)
- يعبر الشاعر من خلال هذه الأفكار عن إحساسه بالملل والسأم الذي يعاياه من عالم الناس، عن إيهام المفروب منه (الأحباب) وعالم الناس. هو نفسه عالم المدينة كما صرح بذلك الشاعر في البيت (5). أما ملاده هذا المل



والصور من هذا العالم، فلذلك راجع إلى ما يشوبه من كذب، وسفاق، وريف، وقزير ، حيث يلبس الكذب ري الصدق، والفتح يلبس الحس. ولذلك لم يكن لنفس الشاعر إلا أن تحتج على الخروج من هذا العالم المزيف المخادع، إلى عالم آخر هو عالم القفر، الذي يمثل سبيل الحجة من أكدار وأوصاب عالم المدينة. وقد صور لنا الشاعر هذا العالم (عالم القفر) في صورة قصيدة للعالم الأول، حيث عناصر طبيعة تتجاوب بصدق مع اشاعر وتشاركه أفكاره وصلاته، وأفراحه، وحيث تغديه بشراب وطعام لا يشبه شراب وطعام ناس. وهكذا صور لنا الشاعر هذا العالم الطبيعي في صورة مثالية حاملة ، لمجال تأمله وتفكره هو الليل والقضاء والأرض الممتدة، وصلاته هي الأصوات التي تصدرها السواقي، وغاؤه هو صوت ريح الصبا في الغدب، وشرابه رحيق الفجر المنساب على العشب مثل القصة في كزوس من أوراق الأشجار قد ذهبها أشعة شمس الغروب، أما يد المساء فتكحل حقونه، وتعانق أحلامه، في حين يقبل لم الصباح جسيمه، ويعطر ملايبه (جلبابه).

ن كل هذه السعادة وهذا الصدق والصفاء الذي وحده الشاعر في القفر أو الغاب، وفي عالم الطبيعة وعناصرها، كان كافٍ ليعمل الشاعر مرة أخرى في البيت (13) هجرته للعمران، الذي هو عالم المدينة، ويتخلص من كل أدراجه، ويعانق عالم الغاب، الذي يقضي فيه أجمل أوقاته حيث يندمج ويتماهى مع الروابي والقدراة ولأعشاب، والشمس وأصباة والجدول المنساب...

إن أول ما يستوقفنا في هذه القصيدة هو المعجم الذي جاء معبرا عن التيار الذاتي الرومانسي، من حيث احترزه على الفاظ وعبارات دالة على عالم الطبيعة (الغاب - القفر)، والفاظ دالة على ذات اشاعر، والفاظ دالة على عالم الناس أو عالم المدينة. ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول التالي

حقول الطبيعة	حقول الذات	حقول المدينة (عالم الناس)
القفر - الليل - الشهب - الأرض - القضاء - السواقي - الغاب - الأوراق - رحيق - الفجر - العشب - مساء - الصباح - لأصيل - الروابي - القدراة - الأعشاب - الشمس - الضباب - الجدول المنساب...	سنت نفسي - ملت من الأحباب - أوصابي - كتي - صلاتي - كلوسي - غنائي - رحيقي - جفوني - أهدي - هجرت - تنفض كفي غيرة - تركت الحمى ..	الناس - الأحباب - طعمهم والشراب - لكذب لايسا ودة الصدق - الصدق مسربلا بالكذب - القبح في نقاب جميل - الحسن تحت ألف نقاب - المدينة - العمران - الحمى...

من خلال الجدول السابق يتبين لنا أن حقول الذات، يدخل في علاقتهين مع الحقلين الآخرين؛ فالدات

متعارضة مع عالم المدينة، نظرا لتساياته التي دلت عليها العبارات والألفاظ المرتبطة بهذا العالم بالكذب - القبح المزيف ( ويدل على هذا التعارض عبارات دالة من قبيل سنت - ملت - أوصاب التي تدل على كراهية لشاعر هذا العالم، ولحرره (هجرته)، وتركه ونقص يده من غياره) أما علاقة الذات بعالم الطبيعة، فهي على السقيض علاقة اندماج وتوحد وتمازج، ولا أدل على ذلك من أن لشاعر جعن من عناصر الطبيعة لاطقة باسمه معبرة عوصه عن مشاعره وأحاسيسه والعبارات التالية تعي عن كل تعليق (ليل راهبي - كتي القضاء - صلاتي الذي تقول

وفي علاقه بالمعجم يمكن أن نلاحظ أن الشاعر كما يتماهى مع عناصر الطبيعة كنبات يتماهى مع ما يرتبط بها من أرمه حيث توددت في النص أرمته من قيل - (الليل - وقت الغياب (يقصد وقت غروب الشمس) - المجر - مساء - الصباح - الأصيل)، مما يؤكد تماهى الشاعر مع أرمه الطيعة، كممثل تماهيه مع فضائها ويختلف عناصره وإذا انتقلت إلى دراسة الصور الشعرية التي حارل اشاعر من خلالها تصوير تجربته ابدائية في هذا النص، وجدناها مغرقة في التخيل مقارنة مع الصور التي ألفناها في اشعر التقيدي، وعند الشعراء الإحيائيين، ولا أدل على ذلك من أن النص قد اشتمل على جملة من الاستعارات التي قامت على أساس ما عكس أن نسميه "أنسة الأشياء" وخاصة عناصر الطبيعة ومن أمثله هذه الاستعارات نذكر تمثت [الفن] فيها اللالة حتى صجوت الكذب لايسا بودة اصدق - اصدق مسريلا بالكذاب - القيق في بقاب جميل - تكحل يد المساء جفوني - تعانق أحلامه أهدي - يقبل لم الصباح جيبني ويمطر أربجه حليبي ملاءة من شعاع ملاءة من صباب

وهذا نلاحظ إغراق الشاعر في الجانب التخيلي، من حيث إصفاؤه الحياه ومختلف الخصائص الإنسانية بما في ذلك الأحاسيس والمشاعر على العناصر الطبيعية ويتناسب هذا المعطى مع التجربة الرومانسية عموما التي احتفت احتفاء خاص بعالم الطبيعة، وجعلت منه الملاد والعالم البديل لعالم الناس. وقد أبدع الشاعر في تصوير جمال الطبيعة، ورصد حركاتها كما يحس بها هو ولم تكن هذه الصور لاستعارية البسطة فقط، بل استعان لشاعر باستعارات تمثيلية تؤثت لضاءها عناصر متعددة، وصور متداخلة، وذلت مثل البيت (8 و9)

وكورسي الأوراق ألقت عني، الشـ من دوب النظار عند الغياب  
ورحقي ما سال من مقنة الفجـ ر عني العشب كاللجبي المذاب

ونلاحظ أن البيت الثاني في المثال السابق قد تدخل فيه كل من الاستعارة والتشبيه (كاللجبي المذاب)، هذا الأخير الذي اتسم بحدودية حضوره مقارنة مع الاستعارة، حيث يمكن أن نضيف إلى المثال السابق التشبيهين الواردين في البيت الأخير (كالنسيم شرح كالجندول النساب) ولا يمكن أن نغفل هيمنة الاستعارة مقارنة مع التشبيه في هذا النص. وفي الشعر الرومانسي الذاتي عموما، لا يسعى اشعراء لرومانسين إلى تحقيق أكبر لمر من التخيل، وتجاوز الصورة الشعرية التقليدية التي كان التشبيه وتقارب أطراف الصورة بشكلان جوهر لتخيل فيها أما على مستوى الإيقاع الخارجي لنص فجده هبها على وزن بحر الخفيف (لأعلاش مطلع بر لأعلاش)، ويمكن توضيح ذلك من خلال تقطيع البيت (13) من القصيدة على الشكل التالي

فهجرت العمران تنفض كهي هـ ردائي غباراه وإهابي  
○○○○/○○○○/○○○○/○○○○ ○○○○/○○○○/○○○○/○○○○  
فهلاتس/مستع لـ/ فعلاش فعلاش منقطع لـ/ فعلاش

وقد استعمل الشاعر مختلف الحالات الممكنة في بحر الخفيف، حيث وجدناه يستعمل "لأعلاش" و"مستع لـ" تارة صحيحتين، وتارة مخبوتين (فعلاش، مطلع لـ)، وتارة يستعمل "لأعلاش" وقد لحقها عبة "التشعشع" في نهاية



بعض الأبيات (فلانن) أما التالية فقد جاءت مطلقه مردفة بالألف الذي سبق حرف الروي (الياء المكسورة)  
وقد تعرض الجانب الإيقاعي للقصيد باستغلال اشاعر لأشكال متعددة من التكرار والتوازي فعنى  
مستوى التكرار وظف الشاعر تكرار النطاق في البيتين الأخيرين حيث تكررت كلمة "قارة" ثلاث مرات، وتكرار  
العزادف في البيتين الأولين، حيث الكلمات (سمنت - عمت - صجرت) تشترك في نفس المدلول، كما حضر تكرار  
اتناسيب من خلال ترديد كلمات مناسبة في السباق كما حصل في البيت (13) حيث كلمتا (كفي) و(أهني)،  
تناسبان في دلالتيهما على بعض أعضاء جسم لشاعر.

ومن الكذب لا يسا يردة لصد  
في وهذا مبرلا بالكذاب  
ومن القبح في نقاب حجب  
ومن الحسن تحت ألف نقاب

كما عند السواري غير الآيات من (7) إلى (10) حيث تبدى هذه الآيات بصيغة واحدة (الاسم مضافا إلى باء المتكلم) (وكتاني - وصلاني - وكؤوسي - ورحقي...)، كما حصر السواري بشكل واضح في لينين (11 و 12)، حيث لخطاطة الصرفية - التركيبية (فعل الأمر بصيغة المصارع المصدر بالثلام، والفاعل، والمضاف إليه، والمفعول به) تكرر أربع مرات :

وبانتقالنا إلى دراسة الأساليب، نجد أن مجموعة منها ساهمت في نصير عن تجربة الشاعر، ومن هذه الأساليب أسلوب الطباق الذي عكس من خلال الكلمات وأضدادها الصراع النفسي الذي يعاياه الشاعر وهو يترق بين عالمي عالم الطبيعة (القصر / الغاب)، وعالم المدينة. وعكس توضيح هذه اشياء الضدية التي عكست هذه الصعوبة كالتالي ( لكذب ≠ الصدق / لنجح ≠ لحسن / المدينة ≠ القصر / العمران ≠ الغاب). وسجل أيضا في النص قيمة الجمل الخبرية التي ساهمت في نقل تجربة الشاعر. خاصة الجمل الفعلية الماضية (سئمت - ملت - تمشت - هجرت - تركت - قضينا . ) ولم يحضر من الأساليب الإنشائية لا فعل الأمر الذي ورد تارة بصيغة فعل الأمر الصريح (أخرج)، وتارة بصيغة الفعل المضارع المسوق بلام الأمر (وُلِّتْ - ولصكحل - ولصائق - وليقبس - وليعطر) وكل هذه الصيغ حملت دلالة واحدة، هي حث الشاعر على هجران عالم المدينة ومعانقة عالم الطبيعة بناء على التحليل السابق، يتبين أن هذا النص قد استطاع أن يعكس ما أهم الخصائص التي اتفق عليها لشعر الناطق الرومانسي، حيث وجدنا الشاعر يعبر عن أحاسيسه وفعالاته اندائية ذاتي إلى الانزعاج في عالم الغاب أو عالم

الطبيعة. هذا الأخير الذي صورته الشاعر باعتباره يقبضاً إيجابياً لعالم المدينة. وقد اتضح لنا من خلال دراسة المعجم أن الشاعر يعطي كل الصفات المحمودة على عالم الغاب، وبالمقابل يلصق كل الصفات المدمومة كالكدب ولفاق والريف بعالم المدينة، ويدأ بتأن الذات بما تحتويه من مشاعر وتأملات متناهية مع عالم الغاب مندحجة معه. باعتباره مختصاً لها من عالم الناس المذموم وقد جاءت الصورة الشعرية عاكسة لهذه امزجة الذاتية، وللدعوة إلى الطبيعة، حيث اتحد الشاعر من عالم الغاب فضاء لتأنيث صورته الشعرية التي جاءت مفرقة في التحيل مقارنة مع التيار التقليدي الذي مثله البارودي وشوقي وأتباعهما. وإذا كان الشاعر قد حافظ على البية الإبقاعية لنقصيدة التقليدي، حيث اعتمد النظام العمودي، ووزن بحر الخفيف، وثقافة الموحدة، فإن هذا لم يمنعه من تنويع إيقاع قصيدته عشاقه واحاسيسه خاصة على مستوى الإيقاع الداخلي (التكرار والتوازي)، الذي أدى كما سبق وظيفة تعبيرية، منسجماً بهذا مع المذهب الرومانسي الذي كان له الأول هو الصير عن لدات والشعالات، ونص الوظيفة أدق الصورة الشعرية التي تنوشت فيها صور الطبيعة بتأملات الذات. وقد ساهمت الأساليب البلاغية كذلك، كالطباق، والجنس الخيرية، وبعض الصيغ الإنشائية في نقل تجربة الشاعر بكل ما يختص فيها من مشاعر الصرع والرفض والحب والتكراهية وعلى العموم، يمكن اعتبار هذه القصيدة من المعادج المعبرة بعمق عن مضامين التيار انداي الرومانسي، وعن خصائصه الفنية التي عكستها الحفول الدلالية، والصور البيانية، والإيقاعات الموسيقية، كما يؤكد زيادة جماعة "الرابطه القلمية"، التي ينتمي إليها الشاعر، في ترميز لاتجاه الرومانسي في الشعر العربي الحديث



## أ- النص

يقول رجاء عبد في نص بعنوان "القصيدة الجديدة بين التجديد والتجند":

ليس مُخَرَّجٌ كثر الشُّطْرَيْنِ واستخدام التَّعْقِيلِ مَيْسَمًا لِقِرَاءَتَيْنِ الْقَصِيدَةِ الْجَدِيدَةِ وَالْمَعُودِيَةِ (مع تحفظ)

على المُفْطَلَحِ

إنَّ الفارق الأساسي هو تشكيلات الأداء المعنوي وتحولات اللغة الشعرية، فالصياغة التشكيلية في إبداعية القصيدة الجديدة هي مُفارقة جمالية بين القلب التقديري في إيقاعه الممزوج، وتشتتات الشكل لايقعي الجديد، فمن الصراع بين الشككي - أو النظامي - تقلص المبنى في القصيدة الجديدة وانفاس المعنى وحرارة الإيحاء وكثافة التعبير.

وإن كثر الإيقاع يُتيح تجاوز رتابة في تواليه النمطي، حيث ينطلق الإيقاع - في القصيدة الجديدة - من داخل القصيدة وينتد في طاعة تشكيلها وفي حركة مسارها، وهو إيقاع باطن يحوم على كون الكلمات وكثيرة الأداء.

إن النجاس الصوتي المُفْطَلَح في تسمية الأصوات المعنوية كما في نماذج جيدة - ومعددة - هو بديل مشروع عن موسيقى القصيدة الخارجية، فمن بين التوالي والتبادل الصوتي يتشكل إيقاع مورث لإيقاع الداخلي، شريطة أن تتواءم بصورة ما - المسافة الزمنية، ومع ذلك فإن تواترات القصيدة وتقلباتها الأدائية هي التي تحكم في بنيتها الموسيقية، فالعزف لصوتي - إن جاز التعبير - يبتغى من حتمية القاعية الشعرية مقترنة بالتبادلات الصوتية.

وتتجلى لعلية الأصوات في قدرتها على إضافة "طبقة" دلالية - إن جاز التعبير - من خلال "الطبقة" لصوتية، وهي - في ذلك - كأنها بناء مكثف يخترل إضافات وصية أو تنهية أو سواهما، وكأنها لذلك معنى فوق المعنى.

إن الإيقاع الصوتي في تعاليف مؤلفه أو تشابهه موضوعه يؤدي - بالضرورة - إلى تحولات وتبادلات في بنية الشكل المعنوي وفي دلالة لعلاقات (١).

إن تبادلات النصوص وتحولاته المكانية، وإن ابتداء التواليات الصوتية التي تتمازج وتتصام مع البنية التفسيرية فتوحده وتشاكل مع صيرورة السبق والشباق (٢).

كما أن الثمائنات الثمينة وتبادلاتها الإيقاعية تشابك في توحيد عضوي مع الحالة الشعرية في تقابلاتها وتوتراتها (٣).

إن "التدوير" يُجسد إضافة فنية تُتيح تدفق الأداء مُجاورة حُدُودِة أسطر الشعرية، وانفلاق المعنى عليه،



ولذا فهو - التدوير - منجاة أيضا من بثر الكلمات أو تمليقها لسطور تالية، كما في نماذج متعددة  
والقصيدة المدورة - كذلك - تمكن من انحراب من مخاطر المباشرة، أو واحدة الصوت، وهي - لذلك  
- تكاد تافس خصوصية ثوب مجاورة كالقصة والمترجمة من حيث التصارع أو التآزم أو تعددية الأصوات.  
ومع ذلك فلا تخلو ظاهرة "التضمين" من إشكالات أو معادير، قد يكون منها أن القارئ يهتئ مختلف  
الجميل التي تتلاحق وتتوالى ولا تتوقف، حيث يظل المعنى يتسلل منه معنى أو معان على امتداد القصيدة  
وقد يكون منها ما يتصل بموسيقى التدوير، فإية وقته تعني انكسار الإيقاع وتشرذم النغم، ومن هنا قد  
تضطر القصيدة المدورة - حفاظا على تسلسل نغمها وإيقاعها - إلى خشو وتزيد لبصقات التي تتحول إلى رداء  
لفظي لا غناء فيه، أو إلى تتابع الأصوات بما لها من ثقل وبشوات، وقد يكون من مخاطر التدوير - أيضا - ما  
تعاين منه كثرة من القصائد المدورة من تراجم "الصور" وتكديسها وتلاحقها وبتطاعها وتشبهها  
( ) وربما يتمكن الداعي إذا تلبس بسجع القصيدة المدورة أن يهيئ للقارئ مشاركة في تتبع الاندفاع  
الشعوري واللامعوي الذي هو بطبيعته - يقوم على التوالي المتولد من سواه، وقد يتبع الداعي والتعزز  
الداخلي منجاة للقصيدة المدورة

( ) من فترات القصيدة الجديدة أن الكلمة لا تعني حدها اللفظي، وإنما تعني ما تستدعيه طاقتها  
لغوية من مدلول آخر يتشكل في سياقها، إنها - القصيدة - تحرر المفردة من إطار الحتمية، أو من حدود العبارة  
وقد نفت - كذلك - بالدلالات في علاقاتها النطقية، وكأن المعنى لذلك هو جدلية المعنى في شئانه  
وتحولاته، وربما يستعين خطه في منطق دلالة واحدة تشير إلى واقع مادي محسوس، أو تصور ذهني محدود  
لقد تكمن في خطايا الشفور جوانب مسترة لا يمكن القبض عليها بشبكة المنطقي اللغوي، ومن ثم يكون  
التعبير عنها مفعلا بعلاقة يسر ولا تبين، ويظل المعنى أشبه بالمعاني تنفت مراححة ومداحة بين المحدود  
واللامحدود

وليس القصيدة في دلالتها مفرقة محددة يمكن استخلاصها من موضوع أو مضمون محدد أو مضمون  
هوية لمتى - في القصيدة الجديدة - هوية تركيبيّة وهي شبكة متداخلة من الانتماء واللاوعي وبصمهما،  
وكلماتها لا تكشف عن نفسها إلا في بنية قصيدة دانها

إن اللغة في القصيدة الجديدة لا تعني أحادية المفردة وربما تتجاوزها لتتضمّن المفردة في وحدتها  
الجزئية مع الحلقة الكبرى التي تدور في حركتها، والتي هي - القصيدة - صراع صدّ جدار لدلالات اللغوية  
إن ما ينطبع في وجداننا لحظة رؤيتنا بعقد جميل لا يكون من "تراص" حياته، وإنما يتطبع حسنه من  
علاقات كلّ حبة بسواها وكل قصيدة جيدة تخلق تلك العلاقات في تشكيل لغوي مفازي لسواها وإذا عُدنا إلى  
"العقد" - مرة أخرى - فقد تعدد علاقات حياته وتشكلاتها وتشكيلها، وهي هي، ولكنها هذه المرة - تكتسب هي

علاقاتها الجديدة حيويةً وابتكاراً من خلال العلاقات اللغوية في كونها لتوكيدياً المؤطوحي سياق الخطاب الشعري  
ولأن القصيدة الجديدة مغامرة ومجازفة، فصورها مركبة ومُعقدة وقد تكون مركبة، فشكيلها قد يضم  
من الصور الصائبة الرسم والنحت، ويضم من الصور الشعبية الإبداعات في توافيقها أو ترانجها، بالإضافة إلى  
أفادتها - كما في نماذج متعددة - من القصص والمسرح ولكنها في ذلك تتأسق مع قصصات باطنية تدفع إلى  
ذلك التدخل في تركيبها، ومن ثم قد تعتمد القصيدة على خيط متعرج، قد يبدو للخطبة أنه عدة خيوط تتجاوز  
ونكهة حركة صاعدة حياً وهبطة حياً آخر

وبنها - كذلك - حقائق متداخل، ودوائر تتوالى، وجميعها لا تفصل بينها واحدة عن سواها، ومن ثم  
فصورة - والصورة هي رؤية القصيدة ورؤياها ولذا فالدلالات لا تتأثر عن الصورة أو الصور، فكلها

قسيم صاحبه

© مجلّة الأصول (المصرية) - الجزء 1: عدد خاص بالتميز العربي المعاصر،  
مجلد 154 - العدد 2 - صيف 1996 من 172 - 175 (بصرف).

### ب. الأسئـلة

اكتب موضوعاً إنشائياً متكاملًا تحل فيه هذا النص النظري، مستنعمًا مقتضياتك المعرفية  
والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :

- تأطير النص ضمن حركة تطور الشعر العربي الحديث، مع وضع فرصة لقراءته.
- تحديد القصيدة الأدبية التي يطرحها النص، وعرض أهم العناصر المكونة لها.
- إبراز مظاهر التجديد والتجديد التي حفلت بها القصيدة لعربية الجديدة.
- بيان المنهجية التي اعتمدها الكاتب في بناء النص، وإيراد أمثلة المعتمد في معالجة القضية المطروحة.
- صياغة خلاصة تركيبة تتضمن أهم النتائج التوصل إليها، مع إبداء الرأي الشخصي حول النص.

## تحليل النص

عمدت لقصيدة العربية الحديثة، أو قصيدة "لغة"، أو "شعر الحر" .. انطلاقاً من بداية عهد  
الخمسينيات من القرن الماضي، إلى تكسير البنية التقليدية لشعر العربي بعد أن استقلت في نظر الشعراء الرواد  
الأرائل مبررات لاستمرار وجود لأسباب وعوامل مختلفة يتفاعل ضمنها ما هو سياسي متوقب على آثار الحرب  
العالمية الثانية، وحركات التحرر والاستقلال في الاقطار العربية، وبكية فلسطين 1948 ... مما هو اجتماعي ناتج عن  
الاختلالات والاضطرابات في التركيبة الاجتماعية لبعض الشكيلات والغنائات المحلية. بالإضافة إلى ظهور مرحلة  
كالفقر والجهل والضعف ، وما هو ثقافي وفي بوجه عام ، كقصايا الحرية الحضارية والفضيلة الخاصة بالإنسان  
العربي، ومدى قدرته على الانفتاح والتفاعل والحوار مع مختلف القيم ولظريات والتصورات الإنسانية والفكرية  
واجمالية الوافدة عليه من الغرب، وغيرها من لاشغالات وانفاحات الأدبية والفنية التي عني بها في معتركات

لصراع الإيديولوجية، وضروب لسجلات الثقافية التي خاض لحماها وخبر مضمرها (القومية، الماركسية، لوجودية، السورالية) وإذا كان الشعراء هم أول من دشن هذه الخطوة نحو تكسير البنية الفنية القصيدة العربية التقليدية، فهذا لا يعني وجود حركة نقدية هامة كانت توأكبهم وتدعمهم؛ هذه الحركة التي قادها مجموعة من الكتاب والنقاد، من بينهم الكاتب والنقاد رجاء عياد، وذلك من خلال هذا النص الذي يحمل عنوان "قصيدة جديدة بين التجديد والتجديد".

إنه بمجرد قراءة لبدية النص، نستطيع أن نضع اليد على مؤشر قوي دال على موضوعه؛ ذلك أن عبارة "كسر الشطرين" توجهها بسهولة إلى افراض بأن هذا الموضوع يتعلق بتكسير البنية في الشعر العربي الحديث إذن، ما هي القضية الأدبية التي يطرحها النص؟ وما هي أبرز العناصر المكونة لها؟ وما هي مختلف مظاهر التجديد والتجديد التي حفلت بها القصيدة العربية الجديدة؟ وما هي الطريقة المبهجة والوسائل الاستدلالية التي اعتمدها الكاتب في معالجة هذه القضية؟ وإلى أي حد استطاع أن يقدم لنا تصورا نظريا واصفا حول مظاهر تكسير البنية في الشعر العربي الحديث؟

إذا كانت القضية الأدبية (المحورية) التي يطرحها الكاتب في هذا نص تتعلق بإقدام القصيدة العربية الحديثة، في إطار سعيها الحديث إلى التجديد والتجديد، على تكسير البنية التقليدية للقصيدة "العمودية" (مع إعلان تحفظه على المصطلح)، فإن مجموع العناصر التي تشكل منها هذه القضية نفسها يتحدد في المستويات التالية:

- جدة الشكل الجمالي في نظام القصيدة الشعرية العربية (من بداية النص إلى كثافة التعبير)
- الإيقاع الشعري الجديد ومكوناته الصوتية المتفاعلة (من وإن كسر الإيقاع، (ق)، منجاة للقصيدة المدورة،
- التركيب اللغوي الشعري في القصيدة العربية الجديدة (من من منجزات القصيدة الجديدة إلى المحدود واللامحدود).

- الدلالة الشعرية وخصائصها الفنية المتكررة في القصيدة الجديدة (من وليست القصيدة في دلالاتها معرفة .. إلى .. آخر النص).

ومن ثمة يمكنه إجمالاً الوقوف عند مختلف مظاهر التجديد والتجديد التي حفلت بها القصيدة العربية الجديدة، والتي استطاعت بفضلها أن تحقق فرداها الجمالية والتعبيرية، وذلك لما عمد أصحابها من المبدعين والشعراء العرب المعاصرين إلى تكسير البنية التقليدية للقصيدة لعمودية، والتعبد على سلطة مقوماتها وشروطها الفنية الجاهزة والمتوارثة، وتبصر أهم المظاهر لتجديدية هذه القصيدة - حسب تصور الكاتب - في المستويات والخصائص التالية:

- شكل أو نظام القصيدة كسر الشطرين، والصباغة التشكيلية للقصيدة، ومستحدثات الشكل الجديد، وتقنيات المبنى،

- الإيقاع والموسيقى: تعويض الإيقاع الخارجي بظهور الداخلي، والحرص على تماسك وتناسق الأصوات اللغوية وفقا لمبدأي التوالي والتبادل في القصيدة، وربط مختلف التبادلات الصوتية وتحولاتها المكانية



بخصوصيات الحالة الشعرية واختلافاتها وتقلباتها، لتدوير [العروضي] وعلاقة القصيدة المفردة بالدلالة والإيقاع الشعري .

- **التوكيد العمودي** : تحرير المفردة اللغوية من إصار الجملة، أو تخطيها حدود العبارة في القصيدة .  
- **الدلالة الشعرية** : الهوية التركيبية والمتداخل لل معنى المتشكل في بنية القصيدة ذاتها (لا من خارجها)، والتفاعل والعصوية والوحدة، وكذلك تجاوز لغة القصيدة لأحادية (مدلول) المفردة، وصراعها (أي القصيدة) ضد كل تجزؤ لدلالات اللغوية...

- **الصورة الشعرية** : افتتاح الصورة في القصيدة الجديدة على مختلف القنون المصانعة والسمعية واستجابتها في ذلك لمتطلبات القصة للقصيدة ومتغيراتها الباطنية على نحو مركب ومتناسق .  
ولما كانت هذه المظاهر، على تعددها واختلاف مستوياتها وعناصرها اللغوية والفنية المتفاعلة، تترشح على نحو متفاوت ومنحرج بين السلب والإيجاب والصعف والقوة فإنها تؤكد بذلك انطلاقا من موقعها النصي في بنية القصيدة " الجديدة " الحرص البالغ لمبدعيها من الشعراء لعرب المعاصرين على تكمير البنية التقليدية لشعر العربي القديم ومحاولة التزوير المتعمد على سلطة وصرامة حدوده وقوابله  
وقد استعان الكاتب لإبراز مظاهر التجديد في القصيدة الحديثة بمجسم تقني يتوزع بين أربعة حقول دلالية هي .

- 1 - **حقول دال على الشكل أو البنية بشكل عام** : (القصيدة الجديدة - العمودية - تحولات اللغة الشعرية - الصبغة التشكيلية - الغالب التقليدي - المبني - بنية الشكل اللغوي - التمسق ..).
- 2 - **حقول دال على المستوى الصوتي** : (كسر الشطرين - اللعبة - تشكيلات الأداء - إيقاعية القصيدة - الشكل الإيقاعي - كسر الإيقاع - إيقاع باطل - كثرة الأداء - التجانس الصوتي - موسيقية القصيدة - لأعلى الأصوات - إيقاع مواز - الإيقاع الداخلي - التبادلات الصوتية - التوتر الصوتي - التماثلات النغمية - التدوير - الهمس )
- 3 - **حقول دال على المستوى الدلالي** : (طبقة دلالية - انفساح المعنى - غزارة الإيحاء - كثافة التعبير - إيحاء مكثف - معنى فوق المعنى - البنية التعبيرية - انغلاق المعنى - جدلية المعنى - موضوع - هوية للمعنى - صور معقدة )
- 4 - **حقول دال على المستوى التركيبي** : (لوحد عضوي - الجملة - هوية تركيبة - شبكة متداخلة - تضام المفردة مع الحديقة الكبرى - علاقات لغوية - كونه التركيبي - حلقات متداخلة ..).

والعلاقات بين هذه الحقول الدلالية هي علاقات تداخل وتكامل، حيث لا يمكن - حسب الكاتب - الفصل بين المستويات الإيقاعية للقصيدة الجديدة، وبين مستوياتها الأخرى التركيبية والدلالية ؛ على اعتبار أن كسر القصيدة الجديدة بشكل العمودي قد تم على صعيد كل المستويات السابقة. وإذا كان مجسم الإيقاع هو المهيمن، فلأن ذلك يرجع إلى أن كسر الشكل الإيقاعي (البنية الإيقاعية) يعد أهم إنجاز حققته القصيدة الجديدة.

إن معالجة الكاتب للقضية المطروحة، وما يرتبط بها من عناصر جوهرية، جعله يصح مساراً منهجياً وحجاجياً يقوم على تعدد الوسائل وتبرع الأساليب فبالنسبة للمنهجية المعتمدة في بدء النص يمكننا القول إن الكاتب قد

وظف الطريقة الاستيعابية ؛ بحيث انطلق من عرض تصوّره الشخصي في البداية مؤكداً ما اعتبره تجديدًا وتجديدًا "في القصيدة الجديدة"، ومفرداتها أو مفرداتها لسابقتها القصيدة "العمودية"، ليتحوّل إلى دراسة البنية اللغوية الشعرية للقصيدة الجديدة. وما تصنّفه من مستويات وخصائص لغوية مختلفة، كالإيقاع، والتركيب، والبديهة، والصورة (إلخ). ومن ثمة عمد الكاتب إلى التحليل وعرض كل التفاصيل وجوهرات الممكنة بخصوص هذه القضية (الإيقاع الداخلي،فاعلية الأصوات، التدرج، الضمير، المفردة اللغوية، الجملة والعبارة - إلخ -) حتى يكشف من خلال ذلك خصوصية الأداء الجمالي والفني للقصيدة "الجديدة"، ويستنتج من ذلك رصد ومتابعة مختلف تحولات لغتها الشعرية، وهو ما دفع به إلى توظيف عدد من الأساليب الحجاجية بدءاً بالإقناع، حيث يلاحظ في هذا الصدد هيئة الجمال الخيرية ذات الحضور القوي في النص (إن الفارق الأساسي هو تشكيلات الأداء اللغوي وتحولات اللغة الشعرية - ينطبق الإيقاع - في القصيدة الجديدة - من داخل القصيدة ، والقصيدة المدوّرة - كذلك - تتمكّن من انغروب من مخاطر الغائية أو واحدة الصوت (إلخ)، واعتماد التعبير بالارتكاز على الوصف المتدرج للمكونات والخصائص اللغوية كما هو الحال في تشبيه الكاتب لغة القصيدة الجديدة بـ "العدّ" حيث «تصام المفردة في وحدتها الجزئية مع الخلقة الكبرى التي تدور في حركتها» ومن ثمة لم «إن ما ينطبع في وحدتنا لحظة رؤيتنا لعقد جميل لا يكون من "تراص" حباته، وإنما ينطبع بهالة من علاقة كل حبة بسواها وكل قصيدة جيّدة تحقق تلك العلاقات في تشكيل لغوي مفارق لسواها»، فضلاً عن توظيف المقارنة لإقناع المستمع بمصيلة الخلاصات والنتائج المتوصل إليها. وبشبه مكافئ المفارقة والاختلاف، أو معانٍ المشابهة والتماثل بين الطرفين المقارن بهما ؛ أي القصيدتين ، الجديدة والعمودية، حيث يقول الكاتب في بداية النص «ليس مجرد كسر الشطرين واستخدام التفعيلة ميسماً فارقاً بين القصيدة الجديدة والقصيدة العمودية »

كما حرص الكاتب أيضاً على تحقيق الاتساق والتعاضد بين أجزاء النص وأطرافه ومكوناته، بحيث تتراكم الأفكار وتنظم الجمل والعبارات على نحو ملحوظ من خلال عدد من الروابط النطقية والمعنوية ؛ كالربط الإحالي بواسطة الضمائر، أو أسماء الإشارة، أو الأسماء الموصولة ثم هناك أيضاً الربط بواسطة الوصل، كالربط التماثلي (الواو - أو - الفاء - كما - أيضاً)، والربط العكسي (وإنما - لا - لكن)، والربط السببي (إن - لذا - من هنا - إذا - لأن) والربط الزمني (لحظة - حيناً - حيناً آخر) ثم هناك كذلك الربط بواسطة التكرار والتكرار - (الأداء اللغوي، اللغة الشعرية/الدلالات اللغوية - إيقاعية القصيدة/ الإيقاع/ موسيقية القصيدة الخارجية/ التماثلات التفعيلية - إلخ)، والتعاضد والتضاد ( موسيقية القصيدة الخارجية / لإيقاع الداخلي، المفردة ، الجملة/ العبارة، حركة صاعدة/ حياً/ حركة هابضة حياً آخر )، ولتوكيد - (إن الفارق الأساسي.. ، إن كسر الإيقاع - ، إن تبادلات الصوت - ، إن التدوير يجنّد فصاحة - إن اللغة في القصيدة - إلخ) وربط الجزء بكل (أو العكس) (ليس مجرد كسر الشطرين واستخدام التفعيلة - إن الفارق الأساسي هو تشكيلات الأداء اللغوي وتحولات لغة الشعرية... إلخ).

وإذا كانت لغة النص يظنّ عليها طابع انطباعي والمباشرة، فإن مراد ذلك إلى أن غاية الكاتب هي توضيح



الصكرة وترسيخها في ذهن المتلقي، وهي في ذلك لغة نقدية تحليلية يحرص صاحبها، استجابة منه لخطاب القصيدة التي يعرضها النص أولاً، وموقفه الخاص منها ثانياً، على الموازنة بين مفاهيم "تراثية" (قديمة) يفرحها الحديث عن القصيدة العمودية (التدوير، التضمين إلخ)، وأخرى حديثة (معاصرة) أشد هيمنة وأقوى حضوراً من سابقتها استدعتها متابعة الكاتب لمظاهر القصيدة الجديدة، ورصده لأهم خصائصها النوعية والشعرية (الانطلاق الشعري واللاشعري، البلاصافي، اللاوعي، صورها [القصيدة الجديدة] معقدة ومركبة، القنون الصامت، القنون السمعي إلخ) إن ما يطرحه الكاتب من قضايا وأفكار، وما يوظفه من مصطلحات ومفاهيم، يحتاج إلى قراءة متحصصة تحقق للنص نسجانه وللوصول إلى هذه الغاية، فإنه يراهن على مدى قدرة القارئ على الفهم والتأويل، وما يرتبط بذلك من عمليات مختلفة، كما يراهن كذلك على معرفته الخلفية وكيفية انتظامها في ذاكرته على شكل بنيات ذهنية كالأطر، والمذوات، والخطابات، وليناريوهات، فهو يفترض مثلاً معرفة القارئ بظواهر الشعر، وبسائر القصيدة، وعمودية لتجديد وغيرها من القدرات المعرفية والمهارات المنهجية التي تمكنه من إنجاز قراءة مسجحة للنص بناءً على ما تقدم من معطيات نظرية يتبنى الخيار الكاتب للقصيدة "الجديدة"، ويختار له ما يميزها من مظاهر إيجابية متعددة ومتنوعة في مسار دفاعها عن حقها في الوجود، والخروج بها عن إطار عمود الشعر القديم، وتكسر بينه التقيدية الموروثة على مستويات فنية وتعبيرية عضوية ومتفاعلة شتى لا تخص الشكل أو النظام الخارجي لوحده، بل تتجذره لتشمل فيه اللغة الشعرية هذه القصيدة "جديدة" ككل، أي الموسيقى والإيقاع، والتركيب اللغوي، والدلالة الشعرية، وكذلك الصورة اللمية

وبحكم أن النص عرس نظري، يهدف بالأساس إلى تعريف بالقضية المطروحة، ومحاولة تقريب عناصرها من إدراك المتلقي، فقد اعتمد الكاتب مساراً منهجياً وحجاجياً يقوم على مجموعة من الوسائل والأساليب، كالطريق الاستباطية، والإيجاز، والوصف، والمقارنة، واللغة التقريرية المباشرة، بالإضافة إلى الحرص على تماسك النص واتساقه باستعمال الروابط المنطقية والمنهجية المناسبة. أما تحقيق الاستجمام فهو مشروط بمدى قدرة القارئ على الفهم والتأويل، وما يكتسبه من معرفة خلفية منظمة في ذاكرته على شكل بنيات ذهنية.

باختصار شديد، لقد وفق الكاتب في عرض القضية وتناولها وتحليلها تحليلاً شاملاً وشاملاً بالتأويل عند مختلف مظاهر القصيدة العربية الجديدة وفق خطوات منهجية منطقية وواضحة، واعتماد مجموعة من الإجراءات المتدرجة والمتضاربة التي تراعي تعدد مستويات البنية النوعية العضوية والمتفاعلة هذه القصيدة، وكذلك تتبع مجموع خصائصها الفنية والتعبيرية على ما يكشف عن حقائق من فريدة إبداعية وشعرية خاصة من حيث: النظام أو الشكل، الإيقاع والموسيقى، التركيب أو الوحدة، الدلالة والصورة إلخ. في مسار تجزئتها الطويل باتجاه التجديد والتجديد كسر طوق البنية لتقيدية للقصيدة العربية، والتمرد على مسار عمودها القديم وسلطته الصارمة





## أ- النص

قال الشاعر لعل دنقل في قصيدة بعنوان "مقبلة خاصة مع بن نوح" :

جاء طوفان نوح !

المدينة تفرق شبا فتيما

تمر العصفير،

والسماء يملؤ.

على درجات الثوب - المحويات - منى التبريد

- الثوب - الثوب (أجدادنا أجدادنا) - المعابد -

أجولة انقصر - مستشفيات الولادة - بوابة السجن

- دار الولاية -

أزقة لفككات الحصى

العصفير تملؤ

رويدا .

رويدا

ويطفو الأزور على السماء،

يطفو الأثث

ولغة طفر .

وشهقة أم حريه

والضبا يلوح فوق السطوح !

جاء طوفان نوح

هاهم "لحكمة" يقررون نحو السفينة

المهزون - سائى خيل الأمير - المراهون -

قاصي القضاة

( .. ومملوكة ) -

حامل الشيف - راقصة لمجد

(اتجهت عندما انشلت شعرها المستعار)

- حياة الضرائب - مشورده شخصات لسلح -

عشق الأميرة في سعة الأتوبي الطوخ !

جاء طوفان نوح

ها هم الحباء يقررون نحو السفينة.

بينما كنت.

كان شباب المدينة

ينجسون جواد المياه الجموح

يتقنون المياه على الكفيس

وينفقون الرمس

يصون سدره الحجره

عنههم يتقدون بهاد اها والخضاره

عنههم يتقدون الموطى !

صاح بي سيد القلث - قبل تحول

السكة

"انج من بلد . لم تعد فيه روح"

قلت

طوبى لمن طعموا خبزه

في لزما العهن

واذاروا له الظهر

يوم المحن !

وَلَا الْفَجْدُ - نَحْنُ لَذِينَ وَقَعْنَا

(وقد طمس الله أسماعنا ١)

تحدثني المدمر

وتأوي لي حبل لا يموت

(يسئونه الشعب ١)

تأني الفراز

وتأني الروح ١

كَانَ قَلْبِي الَّذِي نَجَّجَهُ الْجُرُوحُ  
كَانَ قَلْبِي الَّذِي لَفَّتَهُ الشُّرُوحُ  
يَرْقُدُ الْيَقَنُ - فَرَّقَ بَيْنَهَا الْمَدِينَةُ

وَزِدَّةٌ مِنْ عَطْنٍ

هَادِنًا

يَعْدُ أَنْ قَالَ "لَا" لِلتَّقِيَّةِ

وَأَحَبُّ لِرُطْنِ ١

١ الاتصال الشعري قدامه (أوراق الغرفة 8) دار الفؤاد - بيروت. ومكتبة مدبولي القاهرة الطبعة 1985/2 ص 393 \* 396

### بدء الأسطر:

اكتب موضوعاً إنشائياً متكاملًا تحلل فيه هذا النص، مستثمراً مكتسباتك المعرفية والمنهجية  
واللغوية، مع الاسترشاد بالمطلوب التالي:

- ❑ صياغة تعهد مناسب للنص، مع وضع فرضية للقراءته.
- ❑ تكثيف المعاني الواردة في النص
- ❑ تحديد حقول الدلالة المهمة في نص والمعجم المرتبط بها، وإبرار العلاقات القائمة بينها
- ❑ رصد خصائص النص الفنية، وبيان وظائفها.
- ❑ تركيب نتائج التحليل، وإبرار مدى تحليل النص لظاهرة تكسر البنية في الشعر العربي الحديث.

## تحليل النص

عرفت القصيدة العربية المعاصرة ابتداءً من خمسينيات القرن العشرين تحولات فنية وجمالية استطاعت بواسطتها تجاوز القصيدة العربية التقليدية، وذلك عن طريق تكسر شكلها النمطي الصارم، وبنيتها الفنية المتوارثة منذ أقدم العصور الأدبية سواء على مستوى المعجم، أو مستوى الإيقاع، أو مستوى الصورة، أو مستوى الدلالة. ويعبر الشاعر المصري أمل دنقل عن أبرز الشعراء الذين انحرفوا في هذه المقامرة الفنية، وذلك من خلال مجموعة من دواوينه الشعرية التي يذكر منها البكاء بين يدي زرقاء اليمامة. أقول جديدة عن حرب اليسوس، أوراق الغرفة (8) إنه بمجرد إلقاء نظرة سريعة على الشكل الطباعي للنص، نلاحظ أنه يتكون من أسطر شعرية متفاوتة من حيث الطول والقصر، كما يتضمن يامعات وفراغات، وعبارات مكتوبة على يسار الصفحة... ولاشك أن هذه المميزات القليلة تعتبر مؤشراً كافياً يجعلنا نفترض من خلاله أن إزاء شكل شعري جديد يكسر النموذج النمطي للقصيدة العربية التقليدية

إذن، ما هي الأفكار والمضامين التي يدور حولها النص؟ وما هي حقوله الدلالية؟ وما هي خصائصه الفنية؟



والى أي حد استطاع الشاعر من خلاله أن يكسر البنية الفنية للقصيدة العربية التقليدية ؟

إذا اطلقنا من عنوان النص شعري (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، وحاولنا استكناه أهم أبعاد الدلالة والإيحائية، لإننا نفترض أن القصيدة تتحدث عن لقاء يتم بين قريبين (أو أكثر) قد تكون أدات الشاعر بصيغتها الفردية (أو الجماعية) طرفاً ضمناً أو صريحاً فيه. ويدل أن هذا اللقاء لا يخلو من جسامه المعامرة وخطورة نفترضها طبيعته وتوقعه الخاصة مع شخصية مثيرة ذات مرجعية تراثية تاريخية ودينية، هي شخصية ابن نوح عليه السلام بكل ما تشهده من تداعيات وتناقضات جرمية نتيجة ذلك الصراع المحتدم بين أصرة العفيدة (الموقف الديني)، وأصرة القرية (الموقف الإنساني) لحظة حدوث الطوفان، ومبادرة نوح عليه السلام عندئذ بدافع من عاطفته الإنسانية (الأبوية) إلى نفي ابنه عن قراره، لما عقد اعزم على الاعتصام بالجبل بدل ركوب السفينة رافقة أبيه وجوع الناجين من هم معه على ظهرها فهل تصح هذه الافتراضات والملاحظات الأثرية على مسار الذي اختطه الشاعر لقصة الشعري ؟ أم أن هذا الأخير قد عمد إلى توظيف مجموع هذه الوقائع والأحداث التاريخية والدينية لقصة نوح عليه السلام على نحو مغاير للأصل، أي في سياقات دلالية وتعبيرية جديدة ومختلفة استدعتها تجربته الشعرية الخاصة ؟ هكذا تفقد هذه الأسلة والافتراضات إلى ولوج عالم نص شعري، وتبدلنا من ثمة إلى تتبع مساراته ومهرجانه الدلالية الخاصة، ومحاربة تكثيفها ضمن الوحدات التالية .

□ الوحدة الأولى (س 1) : الإخبار بوقوع حدث "الطوفان" في بيرة باعثة على الشك والارتباب وهو ما يسمح للمتلقي بالاستثمار من الأسباب والحيثيات الداعية إلى ذلك، بحيث يفترض أن يطرح أسسه من قبيل من أين وكيف جاء هذا الطوفان ؟ ولماذا ؟ ومتى ؟ وما طبيعة ومسعى العلاقة التي تربطه بـ "نوح عليه السلام" ؟ . الخ

□ الوحدة الثانية (س 2 - 17) تحديد الطوفان لمتدنية بكل مكوناتها وتفصيلها المحصلة بالتلاشي والدمار، حيث المدينة تفرق تدريجياً في لجة الماء المتصاعد، وفي بيرة ماحرة يستعرض الشاعر منذ البداية كل ما كان يبدو مجزأاً بجملة السبغة وقوة نفوذها معزماً لتضاح بفعل المد الجارف للطوفان البوك، التماثيل (أجدادنا الخالدين)، بوابة السجن، دار الولاية، أرقة الشكاك الحصينة. وإذا يتابع الشاعر بعصره المعاصر وهي مجنو بعيداً عن المدينة تطبع صور الممشى اليومي متلاحقة بؤسها وهشاشتها وأعطائها (يطمو الأثاث، نعمة طمس، شهقة أم حورية )

□ الوحدة الثالثة (س 18 - 24) تصوير الخطر المتزايد للطوفان وآثاره الموهلة على المدينة وردود أفعال ساكنيها حيال هذا الخطب الصارئ. وهنا لا يجد "الحكماء" - كما ينعتهم الشاعر في سخرية ملحوظة - بداً من هجران بحر السفينة طلباً للنجاة بأنفسهم من هول الطوفان، وهو الموقف الأقنومي الذي يدينه الشاعر صمياً، والذي تقاسمه حصة من المتحاذين والنفيعين التافهين (المفتون، سائس خيل الأمير، المرابون، قاضي القضاة (وممكوه) ..

□ الوحدة الرابعة (س 25 - 34) تنقش مواقف ساكنة المدينة بصلد ما يهددهم من دمار الطوفان للناظم عطره وتبين مواقفهم وأشكال مواجهتهم لتزحفه وهنا يكشف الطوفان عن موقفين متعارضين : الأول موقف من يستنهم الشاعر بـ "الجهلاء" الذين لا يرون حلاً بمعصنة لطارئة غير القرار باتجاه السمنة، أما الموقف الثاني الذي يتقاسمه الشاعر مع شباب المدينة، فيمثل في مبادرة الشاعر وأصحابه إلى لجم جموح المياه بهاء سدود

الحجارة عليهم بذلك يحمون حسب تعبير الشاعر "مهاد الصبا والخضارة"، أو "يتقفون الوطن".

□ الوحدة الخامسة (س 35 - 47) مؤلف الشاعر من المصير النهائي للمدينة ومآلها بعد حلول الطوفان وفيها يقصّي النص الشعري عند هاجته إلى ما حلّ بالشاعر، ومن هم في صفّه من شباب المدينة الصامد في وجه الطوفان ومقاومة موجة العاني، وهو ما يصطلح الشاعر على تسميته بـ "قلبه" الذي غدا "وردة من عطر" من جرّاء ما حلّ به من "سبح الجروح ونبعة الشروح"، والذي اختار لمصيره الأخير الرقعة في هدوء فوق بقايا المدينة مفرّصاً عن إصواء السمية، وأيضاً لدعوات صاحبها له بالفرار والنجاة، ومُصرّاً كذلك على حبّ الوطن حتى النهاية (بعد أن قال "لا" للسيفيّة وأحبّ الوطن!).

وبالتحول إلى المعجم الشعري لنص والظر المتأمن والدقيق إلى أبرز حقوله الدلالية انطلاقاً من مستوى الصراع الذي يخوضه "ساكنة المدينة" ضد الطوفان، وطبيعة ومسوى المواجهة التي تقضيها هذه "المركة"، وكذلك خصوصيات المواقف المتباعدة التي تتعلق على وجه التحديد بـ القرار، أو الصمود. يمكننا الوقوف عند الجدول التالي :

الألفاظ والمبانيات الدلالية على "القرار"	الألفاظ والمبانيات الدلالية على "الصمود"
تمرّ لمصافير، المصافير تجلو رويداً رويداً، "الحكماء" يفرّون، السفينة، الصعود، سائس حبل الأمير، المرابون، قاصي لفصاة (ومملوكه!)، حامل السيف، راحله المعد، جباة الضرائب، مسور ذو شحات السلاح، عشيق الأميرة، اجبياء بفرون، سيد الفلث، انج من بلد لَمْ تعد فيه روح إلح	كنت، كان شباب المدينة، يلجمون جواد المياه الجُموح، يتفلون المياه على الكعبين، يستبقون الزمن، يستون سدود الحجارة، يتقدون مهاد الصبا والخضارة، يتقنون الوطن، لمس الدين وقف، تتحدي الدمار، تأوي إلى جبل لا يموت يسقوه الشعب، تأبي القرار، تأبي النروح، قسي الذي نسجه الجروح، قلبي الذي نعتته لشروح، يرفد الآن فوق بقايا المدينة، قال "لا" لسمية، أحبّ الوطن! إلح

يتبيّن لنا، من خلال ما تقدّم من معطيات معجمية، أن الصراع الذي يعرضه النص الشعري يستلزم طرفين تتناقض مواقفهما حدّ الاصطدام والمواجهة؛ ففي الوقت الذي يقرّر الفريق الأول ("الحكماء" / "الجبّاء") الهرولة باتجاه السهية صلباً لتجنّاه الشخصية يرفض الفريق الثاني ("شباب المدينة") القرار من مقاومة حضر الطوفان. وفي مقدمة صفّهم الشاعر الذي أعرض عن دعوة "سيد الفلث" له بالركوب على متن سفينة، مقررّاً بذلك الصمود والمواجهة، وتحديّ الدمار برفقة الشباب مطمئن النفس والبال - عدّ لا يوء - إلى جبل لا يموت - على حدّ تعبير الشاعر - (يسمونه "الشعب")

وعنى المستوى الفني والتعليلي عمد الشاعر إلى توظيف صورة لنية كبرى شديدة التركيب والتعقيد هي "لصورة - الأم" من خلال اقتباس قصة "نوح" عليه السلام مع إدخال عدد من التحويلات الفنية الممكنة حتى تستجيب بذلك لمطالبات التجربة الشعرية الخاصة في النص، وما تفرّصه الرؤيا الجمالية والتعبيرية من شروط وأبعاد وخصائص محددة تستدعيها طبيعة المواقف والرؤى المتصارعة في النص الشعري، كما عمد



الشاعر أيضاً في إطار هذه الصورة القبة الكبرى إلى توظيف واستمداد عدد من تصورات الجحيم (الشعري) على نحو عضوي ومتفاعل ، كالمجاز المرسل (المدينة تغرق شيئاً فشيئاً) ، والاستمارة (كان شباب المدينة يلجمون جواد المياه الجروح - تتعدى الدمار وماوي إلى جبل لا يموت (يستونه لشعب ا) - كان قسي الذي سجنه الجروح - كان قسي الذي لعنه الشروح إلخ ) ، ومن ثمة يرى أن الشاعر قد عمد بوجه عام في عرض هذه التجربة البشيرة والحلي بصراعاتها وتناقضاتها الدرامية إلى توظيف قصة "نوح" عليه السلام ؛ سواء تم له ذلك انطلاقاً من مرجعيتها التاريخية والدينية القرآنية (سورة الشعراء - الآيات : 119 و 120 - سورة هود - الآيات 36 - 47 ) ، أو التوراتية (سفر التكوين - الإصحاحات 6 - 9) لإدانة سياسة الانفتاح الاقتصادي في بلدته مصر ، وأبلاد العربية عامة ، بكل مترباتها وتبعاتها الاجتماعية والإنسانية الكارثية انطلاقاً من سبعينيات القرن الماضي ، وبذلك تتفق وتتساب هذه القصة (التراثية) من خلال كل التحويرات "التأصيلية" الممكنة التي أدخلها الشاعر عليها ، كما تمت الإشارة إلى ذلك من قبل ، مع خصوصيات الموقف والتجربة القسيتين في النص الشعري ؛ لنلاحظ في هذا السياق الموقف الفردي الخاص بابن "نوح" عليه السلام ، كيف صار على نحو درامي تعب عذبي ومعتزح موقفاً حماسياً يتعن بشباب المدينة ، والشعب ككل . وكذلك نلاحظ كيف تحول هذا الموقف من الدلالة السلبية الضيقة - لتمرد على الأثب وعصيان أوامر - إلى موقف إيجابي يكشف عن مستوى انصلاية في لصمود ومواجهة العنبر الخارجي ، والإحساس لواجب الانتماء للجماعة وللوصى ولللهوية بمفهومها الشامل والموسع (الوطنية ، القومية ، الإنسانية ، الحضارية ) .

أما على مستوى التركيب النثوي والشعري في النص فنجد الإشارة إلى أن الجمل الفعلية تستجيب - على نحو لافت للانتباه - لهذه التطورات والتحويلات العيفة والمربعة التي تفرضها طبيعة الموائف ودرود الفصل المختلفة في نص الشعري نفسه ؛ بحيث يصل كم هذه الجمل إلى ما يقرب من إحدى وثلاثين (31) جملة من المجموع الكلي لحمل النص التي يصل عددها إلى حدود أربعين (40) جملة وإذا كان بمقدور انقاري أن يسجل ضعف حضور الجمل الفعلية في المقطعين الأول والثاني بالقياس إلى المقطع الثالث ، فإنه لا ننوته ، للملاحظة أو الانتباه إلى أن الغلبة في المقطعين الأول والثاني لأفعال المضارعة (المدينة تغرق ، تفر الغصاير ، الماء يعلو ، الغصاير تجلو ، يطفو الإوز ، يطفو الأثبات إلخ ) بالنظر إلى لمقطع الثالث الذي يكاد نهيم فيه أفعال الماضي ، أو بالأحرى التي هي في صيغة الزمن الماضي باستثناء الفعل "يرقد" وهو ما يتفق مع مستوى تطور حركية النص الشعري وتصاعدية حركته الدرامية ، أو استشرافه لنهاية الصراع الخارجي انطلاقاً من لمقطع الثاني وفي هذا المستوى من التحليل تجلو الإشارة كذلك إلى مجموع الجمل الإنشائية - على تعدد أساليبها وتنوع أشكالها النغوية - التي تنامي حضورها النصي انطلاقاً من المقطع الثالث ، كالآتي الأمر (انج من بلد لم تعد فيه روح) ، ثم الدعاء (طوبى لمن طعموا عذره) . ، غير أن خاصية التعجب بكل ما يستلزمه من إيهاعات وأبعاد دلالية مختلفة تعيد في مجملها لبرات تهكم وتشكيك وفقدان لكل وثوقية أو يقين مُدعى في عدد من الموقف ودرود الفعل التي يتطلبها التطور الدرامي في النص الشعري ، بحيث تبقى علامة لتعجب لصيقة - على نحو لافت للانتباه - بنهايات عدد من الجمل الشعرية (واصباباً ينوح فرق السطوح ا) لتأصيل القصة

(ومملوكها) .. عشيق الأميرة في سمنه الأنثوي المبرح ١ (الخ) كما نشير ضمن هذا المستوى لشعري لبلاغي - لبلاغي ذاته إلى أسلوب "الالتفات" (بما كتبت / كان شباب المدينة/يلجمون جواد المياه لجموح .) حيث نفل الشاعر بموجبه من ضمير المتكلم المفرد (كنت .) إلى ضمير المثنى المفرد (كان .) وهي لمحة فنية بارعة يعنى للشاعر من خلالها الكشف عن طبيعة العلاقة التي تربط بين الطرفين (الشاعر / الذات الفردية، وشباب المدينة، الشعب / الذات الجماعية). ومستوى الوحدة أو حميمية العلة التي تحدد بهجتهما الصمد والمفهوم لمداحة الخطر القادم، وإدراكهما معا حق الإدراك ضروره الممانعة ووجوب التصحية (بينما كتبت / كان شباب المدينة/يلجمون جواد المياه لجموح/ينقلون المياه على الكفيس .)

وبال نظر إلى الجانب الإيقاعي لنص الشعري ومحاولة تعرف خصائصه الموسيقية والتعبيرية المخصصة تستوقفنا مجموعة من "الانزياحات" الفنية للشاعر، وحرصه المنحرف على تكسير البنية التقليدية للقصيدة العربية العمودية ، بحيث يكشف الشكل الطباعي للنص ونظام توزيع أسطره الشعرية عن خاصية "التدوير" التي تلحق نهايات عدد كبير منها، كما هو الحال في المثال التالي

المدينة ترعق شينا فشينا	فَاعَلَنْ فَمَنْ فَعَلَنْ فَاعَلَنْ فَا
تعر المصافير	عَلَنْ فَعَلَنْ فَاَعْب
والماء يعلو	لَنْ فَاعَلَنْ فَا

يقوم وزن هذه الأسطر وأجزاء النص الشعري ككل على تكرار تفعيلة المتلازم (فاعلن) بتوزيعاتها المختلفة (صحبة، مخونة، مقطوعة)، كما أن خاصية "التدوير" التي تتوزع فيها هذه التفعيلة بين سطرين متتابعين تسمح للشاعر بتكسير الوقفة العروضية التي ظلت من التوابت الإيقاعية في القصيدة التقليدية. وهكذا يحقق الشاعر، فضلا عن تكسير الوقفة الدلالية التي يتوقف فيها تمام المعنى في سطر معين على السطر الذي يليه، جريداً إيقاعياً ووصفاً دلاليًا وتركيبياً بين مختلف أجزاء النص وأسطره الشعرية، مما يمكن من التعدد والتنوع النظمي والموسيقى في إطار الوحدة الفنية والعصوية للنص ككل. أما فيما يخص القافية والروي فقد تخلّى الشاعر عن صرامتهما التقليدية ووجوب وحدة حروفهما الممهودة في القصيدة العمودية بوجه عام ، بحيث حرص على أن يشكلها معاً أنظمة متداخلة ومتداخلة تسحب في ذلك لبذل المواقف وتطور الصراع الدرامي واختلاف ردود الأفعال المتناضلة في النص الشعري ( . يعلو... تجلو... الحصينة/.. حزيمة/.. السهينة.. السطوح، بوح.. إلخ).

وعلى مستوى الإيقاع الداخلي تستوقفنا خاصية التكرار والتوازي... كما هو الحال بالنسبة للاصطناع التالية

- تكرار الحروف والأصوات : أجيم، التاء، الراء، الهاء.. التي تغلب عليها صفة الجهرية
- تكرار الألفاظ والكلمات : شينا فشينا (س 6)، رويداً رويداً (س 11-12)، ويطفو يطفو (س 13-14) .
- تكرار العبارات والجمل : جاء طوفان نوح (س 18، 25) .

- تكرر نفس الخططة الصرفية - التركيبية (التواري) على مسافة زمنية محددة مما يفي مستوى الحساب الصوتي والتأغم الإيقاعي في النص الشعري، كالآتي (هاهم "الحكماء" يقرّون نحو السفينة = هاهم الجبء يقرّون نحو السفينة (ص 18-26) ، كان قلبي الذي بسجته الخروج = كان قلبي الذي لعنه الخروج (ص : 48 - 49)...

هكذا، زواج الشاعر بين مستويات التشكيل الإيقاعي الموسيقي والتشكيل الفني التصويري في الخروج بالنص الشعري العربي الحديث عن إसार القصيدة القديمة وصرامة عمودها التراثي التقليدي لتحقق فردة إبداعية وضعية خاصة. وبخصوص ذلك كله يصوّح اشاعر في إحدى حواراته بما يلي «لي تقديرى أن الشعر الجديد لم يكن ثورة موسيقية. ومن هنا فإن مسألة إيقاع العصر وموسيقى العصر مسألة أخرى تماماً . وما أراه أن الشعر الجديد هو خروج بالبناء الشعري من الإطار الموسيقي إلى إطار التشكيلي أو التصويري وهذا التطور في الشعر كان يجب أن يتم منذ سنوات طويلة، وقد جاء نتيجة لأن القصيدة بعد أن كانت محفلية، أو مسموعة، أصبحت مقروءة. ( . ) من هنا فإن مسألة الاعتماد على العميلة مسألة حلّ وسط بين ما كان وما يجب أن يكون، بمعنى أنه عندما يقرأ الإنسان قصيدة في ديوان فهو لا يقرأ ورنها على الإطلاق، وإنما تأتي الموسيقى إلى نفسه عن طريق تأغم الحروف، وعن طريق العلاقات بين بعض الكلمات وبعضها. ولكن الشيء الجديد الذي حقّقه الشعر الجديد هو البناء بالصورة » (تقلاً عن حسن الغرلي : أمس دنقل، عن التجربة والموقف. مؤسسة بشرة للطباعة والنشر - البيضاء (دون تاريخ) ص 26 (بصرف) لا يمكننا في نهاية هذا التحليل إلا أن نقرّ بأن لشاعر أمل دنقل قد استطاع في هذا النص (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، وعنى نحو فني مبتكر وهنير، المتمرد على سلطة الغزاهب التقليدية للشعر العربي القديم، ومن ثمة تكسيره لسياسة الفنية والجمالية الجاهرة والمتكررة عبر مختلف الحقب والعصور، بحيث عمد الشاعر على مستوى الشكل الخارجي للنص إلى الخروج عن نظام اشطرين، والاعتماد على السطر الشعري المتفاوت من حيث الطول والقصير. مكسراً بذلك صرامة الوقفة العروضية، واستغلال مختلف أشكال أبيض وأدوات الترفيم المتعددة، فضلاً عن اعتماده موضوعات غير مطروقة من قبل (قصة "لوح" عليه السلام رفض وذاتة سياسة الانفتاح الاقتصادي في مصر والبدان العربية . )، واستلهاه في ذلك - على سبيل المثال - مرجعيات تاريخية ودينية مصدرها (القرآن الكريم، والتوراة)، موظفاً ذلك كله في صورة فنية كبرى مركبة وشديدة التعقيد (الصورة الإحار . الصورة لأم ) تضم في إطارها مجموعة من الصور الجريئة (الصغرى) المتصافرة أو المتفاعلة فيما بينها. وبذلك حقق اشاعر الوحدة بين : البوصرية والمعنوية لنصه الشعري، من دون أن تفوتنا الإشارة في هذا الصدد إلى حرصه على توظيف لغة واضحة وبسيطة تميل إلى حسن الانتصاب والإيجاز مقتربه في ذلك من لغة المبعش اليومي المألوف، لكنها - على العموم - لغة شديدة الكثافة والإيجاء ابدالين معبرة عميقة ملحوظة لا تخلو من السخرية والتهكم اللادعير. أما من حيث الإيقاع الخارجي فقد عمد الشاعر في هذا النص إلى توظيف نظام التفصيلة العروضية، وما يتحقق بها من دحافات وعلل ممكنة، فضلاً عن خاصية "التدوير" وما





تفيدة من جريان وتدفق إيقاعي بسبب حرص الشاعر على تكسير نظام الوقفة العروضية التقليدية، وكذلك توظيفه - على مستوى الإيقاع الداخلي للنص الشعري - المبنود الصوتية، ومظاهر التكرار والتوازي المتعددة مسجياً في ذلك لخصائص الموقف الشعوري ومتطلباته الدرامية والتعبيرية المختلفة وعلى العموم، فإن الشاعر قد قدم من خلال هذا النص نموذجاً متميزاً لتكسير البنية في القصيدة العربية المعاصرة. وهذا يجعل منه مرجعاً مهماً للقارئ للاستدلال على مظاهر التغير والتبدل التي لحقت بالمسويات الفنية لهذه القصيدة. وإذا أضفنا إلى تكسير البنية طبعاً الرؤيا التي يمر عنها النص، أدركنا مدى مساهمة أمل دنقل في تجذير الشعر العربي في تربة الحداثة، مما يجعل منه رائداً من رواد القصيدة العربية المعاصرة.



## ١- النص

يقول الدكتور علي جعفر العلاق في نص بعنوان "حادثة النص ... حادثة الرؤيا" :  
يُمْكِنُ انْقُولُ إِنَّ أَهَمَّ مَا أُتِجِرَ، عَلَى مَسْوَى حَدَاثَةِ الْقَصِيدَةِ الْغَرِيبَةِ، لَا يَكُنْ فِي خُرُوجِهَا عَنْ إِطَارِ ابْتِنَاءِ أَوِ الْقَدَايَةِ لِوَاحِدَةٍ. عَلَى أَهَمِّيةِ هَذَا الْإِتِّجَازِ وَخُطُوبِهِ يَنْ يَمَثُلُ فِي آخِرِ آخِرِ هُوَ الْجَوْهَرُ فِي قِصَّةِ التَّجْهِيدِ فِي الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْحَدِيثِ، وَلِي شِعْرِ الْعَالَمِ كُلِّهِ عُمُومًا الرُّؤْيَا الْحَدِيثَةُ الَّتِي تُجَسِّدُ لِنَفْسِ التَّجْهِيدِ حَقًّا - وَتُشَكِّلُ الرُّؤْيَا الشَّعْرِيَّةَ، فِي حَقِيقَةِ الْأَمْرِ، مَسْمُومٌ يَسْتَهْدِفُ الشَّاعِرَ لَا الْقَصِيدَةَ، أَيْ أَنَّهُ تُعْنَى بِمُجَدِّدِ الشَّاعِرِ أَوَّلًا : وَغِيَا، وَتَقَاةً، وَدَانِقَةً، وَنَظَرَةً إِلَى الْحَيَاةِ وَالْعَالَمِ، قَبْلَ أَنْ تُعْنَى بِمُجَدِّدِ النَّصِّ. ( دَعَا بِمَسْأَلٍ مَعَا مَا الَّذِي يَشُدُّهَا إِلَى الْكَثِيرِ مِنْ شِعْرِ اسْتِيَابِ، مَعَ مَا قَدْ نَجَدُ فِيهِ مِنْ أَجْوَادٍ خَافِقَةٍ حِينًا، وَرَتَابَةٍ إِيْقَاعِيَّةٍ، أَوْ عَاطِفِيَّةٍ مُفْرَطَةٍ حِينًا آخَرُ ؟

مَا الَّذِي يَقْرِبُنَا بِقِرَاءَةِ أَدْوِيَسَ بِالْوُضْعِ مِمَّا نَجِدُهُ فِي شِعْرِهِ. أَمَّا نَا، مِنْ عُمُومِ وَتَجْرِيدِ، وَأَشْكَالٍ لَا تُشْعِي رِوَاةَهَا غَيْرَ الْبَرَاةِ الْمُدْمِشَّةِ، وَالْفَقَاةِ وَالصَّنْعَةِ الْوَاضِحَتَيْنِ ؟  
مَا الَّذِي يَجْعَلُ الْيَسْتِي مَقْرُوعًا، بِشَكْلِ غَامٍ، مَعَ أَنَّ الْكَثِيرَ مِنْ قِصَائِدِهِ لَا يَجْعَلُ، دَائِمًا، بِالشَّعْرِ الْجَمَالِي وَحَيَوِيَّةِ الشَّكْلِ ؟

ثُمَّ، لَمَّا دَا لَا يَحُولُ مَا فِي شِعْرِ صَلَاحٍ عِنْدَ الْمَشُورِ مِنْ ثَرِيَّةٍ وَتَفَكُّكِ ثَوْنٍ قِرَاءَتِهِ، أَوْ التَّمَعُّسِ فِيهِ ؟  
وَأَخِيرًا أَلَا يَجِدُ أَنْفُسًا مَبَايِسَ إِلَى قِرَاءَةِ مَخْنُوعِ دَرْوِيَشٍ مَعَ مَا يَكْتَفُ بِغَضِّ قِصَائِدِهِ مِنْ اسْتَظْرَادَاتٍ، وَإِطْلَافٍ يُمْكِنُ خَدْفُ الْكَثِيرِ مِنْهَا ؟

( ) فِي اعْتِقَادِي، أَنَّ مَا يَجْعَلُ هَؤُلَاءِ عَلَى مَا هُمْ عَلَيْهِ هُوَ اِتِّعَالُكُهُمْ رُؤْيَا شَعْرِيَّةً، وَ مُشْرُوعًا لِرُؤْيَا شَعْرِيَّةٍ تَشَكِّلُ فِي قِصَائِدِهِمْ، وَتَجْعَلُ مِنْهَا كَلَامًا مُعَامِيًا، يَسْمَى إِلَى تَقْدِيمِ صُورَةٍ لَوُغِيَّتِهِمْ بِأَنْفُسِهِمْ، مِنْ جِهَةٍ وَلِلْعَالَمِ الَّذِي يَمِيشُونَ فِيهِ، وَبِعِشْوَتِهِ مِنْ جِهَةٍ أُخْرَى، مَعَ تَمَازُوتِ هَذِهِ الرُّؤْيَا غُنَقًا وَوُضُوحًا مِنْ شَاعِرٍ إِلَى آخَرٍ وَمَا يَمْنَحُ الرُّؤْيَا الشَّعْرِيَّةَ لِنَفْسِهَا وَتَأْثِيرَهَا أَنَّهَا لَا تَسِيرُ فِي اتِّجَاهٍ وَاحِدٍ، لِأَنَّهُ تَرَى مِنَ الْبَحْرِ سَفْحَهُ الشَّوَاوِجِ لَنَا فَحَسْبُ، بَلْ هِيَ سَمِيَّةٌ دَائِمٌ لِرُؤْيَا الشَّيْءِ وَنَقِيصِهِ. إِنَّ الْكَثِيرَ مِنْ شَعْرِيَّةِ هَذِهِ الرُّؤْيَا، رَمَا فِيهَا مِنْ كَشْفٍ وَدَاعِيَّةٍ يَكْمُنُ فِي غَهَا بِالْعَارِضِ وَالشُّبُوبِ وَالْقَلَقِ، فَهِيَ لَيْسَتْ مُوقِفًا، مُطْمَئِنًّا، مُسَرِّحًا، لِأَجْوِبَةٍ جَاهِرَةٍ بَلْ تَوَقُّ وَتَسْأَلُ دَائِمًا، وَمُسَمَّعٌ فِي اتِّجَاهِ أَجْوِبَةٍ أَشَدَّ قَلَاقًا

إِنَّ الرُّؤْيَا الشَّعْرِيَّةَ، حِينَ تَرَى الْوَاقِعَ، لَا تَرَاهُ مِنْ مَنظُورٍ ثَابِتٍ، بَلْ تَرَاهُ مِنْ زَوَايَا مُتَعَدِّدَةٍ، لِصُمْكٍ مِنْ اَلْقِصَاصِ جَوْهَرِهِ الْمُتَعَمَّلِ الَّذِي يَضْمُرُ بِالْقَلَقِ، وَحَالَاتِ الشُّوْ، لِنَرَاهُ فِي حَرَكَتِهِ وَتَوَدُّدِهِ، فِي بَقِيَّتِهِ وَدُغْرِهِ وَهِيَ لَا



تقع، من هذا الواقع، مؤلفاً واحداً ولا تفصل به بقناعة بهائية، إذ أنها ليست هجاءاً مراً لهذا الواقع وتشفيها به، كما أنها ليست هجاءاً بريئاً، فحين يتعجب الموقف الأول ما في الواقع من حيوية وتبل كائنات، لا يصح لنا الموقف الآخر أن نرى ما قد يتفجر تحت بئانه الظاهري من تصدع ورفاق

(..) لا تصح الرؤيا الشعرية، لدى شاعرنا، إلا بعد غناء ومكابلة بطولتين ولا يتم نصحها إلا على عذاب مزدوج عذاب المعاناة وعذاب المعرفة ولا تستعري إلا على نازحين متخرجين الحيرة والصدفة وما يعتد بينهما من عناء لا حدود له

ومن الطبيعي أن تجربة، بهذه السعة والكثافة، يلقي لها أن تصح لعناء العالم، أغني عناء الآخرين ومنزلة لهم الخاصة. إن الشاعر، في الرؤيا، الراسخة، حين يعبر عن رؤياه قائماً بقصص عن إحساس شامل بالجمعة، أو المرح، أو البؤسة، ولا ينفذ وتر مفرداً، بل يتدرج في تهرته أين غم هو أين الفخر كله، وبشوة ضامة هي مشوتهم جميعاً ولا تنمو رؤيا الشاعر، بمعنى آخر، إلا حين يصبح ضوؤه، رغم قذريته وسريته، صوتاً إنسانياً، وشيئاً شاملاً لمجد شغفه ومكابدته

لذلك، فإن الرؤيا الشعرية لا ترفى إلى مستواها الأعنى والأشمل إلا بعد أن يلتقي فيها انحصار والعلم في مبرج متحجم مؤثر ويغد أن يتنى لشاعر، بقدرة تلك الهمم العالم وتجذبه مما فيه من شوق، وعمومية، وضغيب ليعبر عنه بخرارة فردية خاصة، تخضع من هذا الهمم العالم شاعراً شخصياً، شديد انحصورية وانعكس، في هذه الحالة، صحيح أيضاً للشاعر حين يعبر عما ينو وكأنه هم شخصي، لأول وملة لانه يتأى به عن الضيق والمحدودية ليحفظه رغباً، حياء، نقوحاً على الآخرين إن الشاعر، هنا، يسعى إلى التواءمة «بين تشخصه وفردانه، من جهة، وكثلية حضوره الإنساني من جهة ثانية، بين انحصاري والكومي، بين الذات والتدريج يريد أن يكون نفسه وغرفة الزمان والآلية، في آن» (١)، وبدل ذلك ينفذ الفصل بين العلم والخاص، بين الذات والموضوع. وهكذا يصبح الشأن الشخصي الصغير، بعد أن يمر من خلال رؤي الشاعر، شيئاً عاماً شاملاً، ويتحول الظرفي الخاص إلى قضية عصرية على حدود الزمان والمكان وبعض هذه الرؤى، وأخرها المتقد اللطيف يندو الهمم العالم همماً شخصياً، ولها حمياً، أو شيئاً شديداً انحصورية

من خصائص الرؤيا الشعرية، أنها تمتد عبر أعمار الشاعر المبدع كلها. فهي ليست دمنة، أو قطرة من المطر، بل تهر مترابط، تنظف أمواجه، وتتدغم بعضها ببعض. لقد تنجح الشعر، أحياناً، في التعبير، تعبيراً استثنائياً، عن رؤياه في عمل واحد. قد يحصل هذا حقاً، لكن حصوله أمر شديد النعرة.



إن الرؤيا الشعرية لا بُدَّ أن تستند إلى قصبة جوهرية، أو انهماك ضميمي بتملاً كياناً لشاعر، ووجدانه وقصائده رمد الشاعر ليس فكرية فحسب، بل جمالي ونفسي أيضاً يتعكس في منهجه الشعري، ويتحول صوته بالذات، ويضمي على زجوده الفردي مفتي شاملاً

( ) ترتبط الرؤيا الشعرية كما أشرنا، ارتباطاً خميماً بشكلها التعبيري. وتتصل، أيضاً، بمجموعة من الرموز الشخصية للشاعر التي استطاع، من خلال تلميحها، ولإلحاح عينها، وتلوّنها، باستنوار، أن يوتغ بها إلى مستوى راق من الدعاية والدلالة الخاصة وأن يحولها إلى رموز شخصية، فردية ومتفردة. ورموز الشاعر هذه، مجتمعة، تطلّ تنضج بمكونات رؤياه بجميع عناصرها الخيالية والفكرية والوجدانية، وتوهم إلى عالمه الشعري الخاص به

لقد نجح الشّاب وأدريس والبياني، مثلاً في العثور على أساطيرهم الشخصية، ورموزهم الخاصة إن وبقية، وجيکورز ونوب لدى الشّاب ومهتار، والضفر لدى أدريس، وعائشة لدى البياني. ساعدت هؤلاء الشعراء كثيراً في التعبير عن رؤاهم بخيوية مثيرة، حتى أصبحت، مع الرمز، نوافذ تطلّ على رؤيا كل واحد منهم، وتشير إلى ما فيها من سحر، وخضرة، وعنف

( في حادثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد الطبعة 1990/1 ص 11 - 26 صواب )

## ب. الأسئـلة

لكتب موضوعاً إنشائي متكاملاً تحلّ فيه هذا النص النظري، مستثمراً مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :

- ❑ صياغة تمهيد مناسب للنص، مع وضع فرضية لقراءته.
- ❑ تحديد انقصة الأدبية التي يطرحها النص، وإبراز العناصر المكونة لها
- ❑ رصد خصائص الرؤيا الشعرية كما حددها الكاتب
- ❑ الإشارة إلى المنهجية المعتمدة، والوسائل الحجاجية الموظفة في معالجة القضية المطروحة
- ❑ تركيب نتائج التحليل، وإبراز مدى فائدة الكاتب على تقديم تصور نظري واضح حول الرؤيا الشعرية

## تحليل النص

تقتضي طبيعة العمل الأدبي لراقي أن يقدم نظرة شاملة ومستبغية للحياة، وأن يسوعب كل اختلافاتها وتناقضاتها، كما يعمق في بواطنها غير مكشوف بما هو واقع وقائم فقط، بل متطعماً أبداً إلى ما هو ممكن ومتجور لحدود الزمان والمكان. ومن ثمة تصهر اروبا الشعرية في بوتقتها خصوصيات الذات الفردية والجماعية، وتجسّسها دانا واحدة، وكيانا عضويًا مندمجاً بعضه في بعض بهذه الصفة تلمس ابروياً وجها آخر للحداثة الشعرية، بالإضافة إلى تكسير البنية، وبحكم ارتباطها الوثيق بموضوع الحداثة، فقد حرص الشعراء على حضورها في تجاربهم وإبداعاتهم،



كما واكبها الكتاب في تنظيماتهم ونقودهم. ويعتبر الدكتور علي جعفر اعلاى، وهو شاعر وبالد عراقي، من طيعة الكتاب الذين هتموا بهذا الموضوع، وذلك من خلال مجموعة من المؤلفات يذكر منها : دماء القصيدة الحديثة، الدلالة المولوية (قراءات في شعرية القصيدة الحديثة)، في جدالة النص الشعري .

إنه بمجرد قراءتنا لتعنوان النص (جدالة النص - جدالة الرؤيا)، ولجملة الأخيرة من الفقرة الأولى من (الرؤيا الحديثة التي تجسد فعل التجديد حقا) نستطيع أن نفترض بأن بصد نص نظري يعالج فيه الكتاب موضوع "الرؤيا لشعرية" إذن ما هي القضية الأدبية التي يعالجها النص ؟ وماهي العناصر المكونة لها ؟ وماهي الطريقة التهجية والأساليب الخطابية المعتمدة في عرض القضية المطروحة ؟ وإلى أي حد استطاع الكاتب من خلالها رسم ملامح الرؤيا الشعرية في القصيدة الحديثة ؟

لقد استهل الكاتب نصه بالحديث عن لرؤيا الشعرية باعتبارها أهم إنجاز على مدى جدالة القصيدة العربية، ثم انقل بعد ذلك للحديث عن علاقة هذه الرؤيا بالشاعر البدع، وبالتقارن للظقي، وبالواقع المعيش، مشيرا إلى شروط نضجها وارتقائها لدمج بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية، واستنادها لتشمل أعمال الشاعر كلها، بالإضافة إلى ارتباطها بمجموعة من الرموز والأساطير الشخصية، فمثلا لذلك بعض المصنف من الشعر العربي المعاصر يعين إذن من خلال هذا النص أن الكاتب يعالج قضية أدبية هي قضية "الرؤيا الشعرية في القصيدة العربية الحديثة"، وتتضمن هذه القضية عنصرين أساسيين هما :

1 - أهمية الرؤيا في الشعر الحديث، وذلك باعتبارها تمثل الجوهر في قضية التجديد في الشعر العربي وفي الشعر العالمي كله عموما.

2 - خصائص الرؤيا الشعرية في القصيدة الحديثة، وتتمثل هذه الخصائص فيما يلي .

- إنها تعني بتجديد الشاعر أولا، قبل أن تعني بتجديد النص
- إن الشاعر من خلالها يسعى إلى تقديم صورة لوعيه بنفسه من جهة، وللعالم الذي يعيش فيه أو يعيشه من جهة أخرى
- إنها سعي دائم لرؤية لشيء ونقيضه.
- إنها توق وتسأل دائما، ومسعى في اتجاه أجوبة أشد إقلافا.
- إن نصيحتها مرتبط بعذاب المعاناة وعذاب المعرفة.
- إنها تجعل من التجربة الذاتية تجربة جماعية والمكس صحيح.
- إنها تمتد عبر أعمال الشاعر كلها
- إنها تربط بمجموعة من الرموز والأساطير الشخصية لشاعر
- وقد اسعمل الكاتب معجما يعوزع بين أربعة حقول دلالية، هي :

1 - حقول الرؤيا الشعرية : (الرؤيا الشعرية - الرؤيا الحديثة - فعل التجديد - رؤيا شعرية - مشروعا لرؤيا - شعرية هذه الرؤيا - الرؤيا الواسعة .. )



- 2 - حقل الشكل الشعري : (الشراء الجمالي - حيوية الشكل - استطرادات - منهج شعري - شكل تعبيري ..)
- 3 - حقل الشاعر : (تجديد الشاعر - رعي - ثقافة - نظرة إلى العالم - عناء ومكابدة - عذاب المعرفة - وتر منفرد - حرارة فردية - هم شخصي - رموز شخصية ..).
- 4 - حقل المجتمع : (الواقع - أبن عام - أبن البشر - لهم لعام - صوت إنساني - شأن عام - قضية جوهرية...).

والعلاقة بين هذه الحقول متداخلة، حيث يكمل بعضها بعضا، فالرؤيا الشعرية تظل بالقصة مالم يسدها شكل تعبيري حديد متعبير، والرؤيا أيضا لا ترتبط بدات الشاعر الفردية فحسب، بل هي رؤيا جماعية يحاول الشاعر من خلالها الانصهار في طوم المجتمع وقضاياها

وقد استند الكاتب في تحليله للرؤيا الشعرية على مرجعيات مختلفة، حيث تخفض المرجعية الاجتماعية، سواء من خلال إحالة الكاتب على مفهوم "رؤية العالم" بنوسيان غولدمان، أو من خلال ربطه في سياق الرؤيا الشعرية بين الشاعر وبين المجتمع وقضاياها، كما اضطرت المرجعية النفسية من خلال استحضار الكاتب لبعض مصطلحات علم النفس كـ "الأسطورة الشخصية" التي صاغ مفهومها العالم النفسي شارل مورون، ومن خلال ربطه بين الرؤيا لشعرية، ولعلامة النفسية للشاعر

وعتمد الكاتب في عرض القضية السالمة بناء منهجيا يقوم على الطريقة الاستنباطية، حيث يطلق من تحديد المفهوم لعام (الرؤيا الشعرية)، ثم انتقل بعد ذلك إلى تحليل مختلف تفاصيله وتحليلاته ويمكن تحديد هذه التفاصيل والخرنات فيما يلي علاقة الرؤيا لشعرية بالشاعر - جانب التأثير في الرؤيا الشعرية - علاقة الرؤيا الشعرية بالواقع - شروط نضج الرؤيا الشعرية - علاقة الرؤيا الشعرية ببقية أعمال الشاعر - علاقة الرؤيا الشعرية بالأسطورة الشخصية للشاعر

أما بخصوص توضيح الأفكار ومحاولة قناع الملقى بصحتها، فقد عمد الكاتب إلى توظيف مجموعة من وسائل التعبير والحجاج، نحدد ما كالتالي :

- المفهوم - وهو ما لمس في تعريف الكاتب للرؤيا الشعرية، حيث يقول «وتشكل الرؤيا الشعرية في حقيقة الأمر، مسعى يستهدف اشاعر لا القصيدة، أي أنها تعنى بتجديد لشاعر أولا وعب وثقافة، وهادفة، ونظرة إلى الحياة والعالم..»

- المقارنة - وللمس في مقارنته الكاتب بين موقفين يرتبطان برؤية اشاعر للواقع، حيث يقول «فحين يوجب الموقف الأول ما في الواقع من حيوية ونبل كامين، لا يصبح لنا الموقف الآخر أن نرى ما قد يتصجر تحت بائه الظاهري من تصدع ونفاق»

- الاستشهاد - ويبدو ذلك في استشهاد الكاتب برأي أدونيس الذي يشير فيه إلى ضرورة انواءة في، الرؤيا الشعرية، بين المهم الخاص و المهم العام. وهذا الرأي مأخوذ من كتابة "مقدمة الشعر العربي" دار العودة - بيروت/ 1971 ص 122

- **التمثيل** . وهو ما نلاحظه حينما يدجأ الكاتب أن يقدم أمثلة فيما يخص شعراء الرؤيا في الشعر العربي الحديث، فيذكر السياب، وإبياتي، وأدونيس، كما يسوق أمثلة تتعلق برموزهم الشخصية فيذكر جيكورا، وبريب، ومهباز، والعفر، وعائشة

ويعزز البعد القصدي والوجداني في النص كذلك باللجوء إلى مجموعة من الوسائل اللغوية، نذكر منها - **اللغة المقترية المباشرة** . وهي لغة تميل إلى البساطة في التعبير، وتعتمد ما أمكن عن الإيجاز والالتواء في التعبير، وهذا راجع إلى لطابع الموضوعي لنص الذي يستلزم توضيح الفكرة أكثر من العناية بجمال الصياغة - **أسلوب التوكيد** ومن أمثله في النص (إن أهم ما أجز، إن الرؤيا الشعرية، إن الشاعر ذا الرؤيا، إن الكثير من شعرية هذه الرؤيا ..).

- **أسلوب التخييل** . ومن أمثله في النص (لا يمكن في خروجها، لا ترى من الجبل سمعه لمحبس، لا تراه من منظور ثابت، لا تنصع الرؤيا الشعرية، لا ترفى إلى مستواها الأعظم ليست دمعة أو قطرة من المطر ) - **أسلوب التخصيص** ويبدو ذلك من خلال الأمثلة التالية (أهم، أشد، الأعمق، الأشمل ) - **التكرار اللفظي** . ويظهر ذلك من خلال ترديد مجموعة من الألفاظ والعبارات مثل : (الرؤيا الشعرية، الشاعر، القصيدة، التجديد، الواقع، المعاناة، الذات، الآخر، الشخصي، الجماعي )

- **التكرار المعنوي** وفيه يدجأ الكاتب إلى عرض الفكرة الواحدة بصيغ متعددة، ويمكن أن تمثل بذلك بقوله «إن الشعر هنا يسعى إلى المواءمة بين تشخيصه وفرواده، من جهة، وكلية حضوره الإنساني من جهة ثانية، بين الشخصي والكوي، بين الذات والتاريخ يريد أن يكون نفسه وغيره، الزمان والأبدية في آن وبذلك يسقط الحد الفاصل بين العام والخاص، بين الذات والموضوع وهكذا يصبح الشأن الشخصي الصغير، بعد أن مر من خلال رؤيا الشاعر، شأنا عاما شاملا، ويتحول الظرفي العابر إلى قضية عميقة على حدود الزمان والمكان»

- **أدوات الربط** . وتتمثل هذه الأدوات بالأسس في حروف لعطف (و، بل، ثم، لا، )، وبالإضافة إلى هذه الحروف هناك أدوات أخرى تتيح للكاتب الانتقال من فكرة إلى أخرى، ومن فقرة إلى أخرى، وسبق من هذه الأدوات على سبيل المثال ما يلي (أي، في اعتقادي، من جهة من جهة أخرى، إذ، كما، لذلك، هكذا، )

استندا إلى ما سبق، نستنتج أن الكاتب يعالج في نص مفهوم "الرؤيا الشعرية" الذي يعتقد اعتقادا جازما بأن حلالة النص الشعري لا تتحقق إلا من خلاله، كما نستنتج أن منبع هذه الرؤيا لا يخرج عن ثلاثة أشياء : الشاعر باعتباره ذاتا واعية بنفسها وما حوفا، وقادرة على محوورة الواقع وحللتها، والإجابة عن أسئلة المفقة، والتعبير عن كل ذلك بوسائل لغوية خاصة ثم الواقع باعتباره بؤرة للقلق والحوكة والتردد والتناقض وأخيرا الشاعر و الواقع معا في تفاعل مستمر، وتأثير أحدهما في الآخر، واحتضانه له

وقد اعتمد الكاتب في عرضه لقضية مرجعيات نقدية ومعرفية متعددة أهمها المنهج الاجتماعي والمنهج النفسي، كما اعتمد في بناء نص القياس الاستبطاني الذي يصدرج من الكل إلى الجزء أما وجهة نظره في الموضوع

فقد رضعها ودافع عنها باعتماد أساليب تفسيرية وحجاجية مخوزع بين التعريف والمقارنة والاستشهاد والعميل،  
بالإضافة إلى الاستعانة بمجموعة من لوسائل اللغة كالأسلوب النظري، وأسلوب التوكيد، وأسلوب النفي،  
وأسلوب التفصيل، وأسلوب المكرار، وأدوات الربط.

وإذا كان الكاتب في كل ما سبق قد نجح إلى حد كبير في تقديم تصوره النظري، حول الرؤيا الشعرية،  
وتوضيحه والدفاع عنه، فهذا لا ينفي أن يختلف معه في فهمه للحدائنة الشعرية بشكل عام. فإذا كان يحصر هذه  
الحدائنة في تحديد الرؤيا فحسب، فإننا نضيف إلى ذلك أن هذه الحدائنة تتعبر كذلك بتحديد الشكل. بل إن التحديد  
في الرؤيا ما كان يتم لولا التحديد في الخصائص الشكلية كالإيقاع والمعجم والصورة والتركيب. خصوصاً وأن  
هذه الخطوة كانت من توفيق شعراء كبار أمثال بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وبلند الحيدري، وغيرهم



## أ- النص

يقول بدر شاكر السياب في قصيدة بهوان 'النهر والموت':

- 1- يُونُب.
- 2- يُونُب.
- 3- أبحر من برج ضاح لي قوار البحر
- 4- الماء في الجرار، وتغروب في الشجر
- 5- وتضخ الجرد أبحرًا من المطر
- 6- يبورها يدوب في أين
- 7- «يُونُب. يا يُونُب»!
- 8- فبدلهم في دمي حين
- 9- إلنيك يا يُونُب
- 10- يا بهري الحزين كالمطر
- 11- أود لو عدوت في الظلام
- 12- أشد قصتي تخيلات شوق عام
- 13- في كل إصبع كأنني أحمل الندى
- 14- إليك من قفح ومن دهور
- 15- أود لو حل من أسيرة الليل
- 16- لألح انقمر
- 17- يعرض بين صفيك، يزرع الظلال
- 18- ويلا السلا
- 19- بالماء والآسفك والزهر
- 20- أود لو أغوص فيك أتبع القمر
- 21- وأسمع الحمى يصل منك إلى القوار
- 22- صليل آلاف المصافير على لشجر
- 23- أغابة من السموع أنت أم نهو؟
- 24- والشمك السامر هل يتم في الشجر؟
- 25- وهذه النجوم هل تظل في انتظار
- 26- تطعم بالخبر آلاف من الإبر؟
- 27- وأنت يا يُونُب
- 28- أود لو غرقت فيك ألقط المتحار
- 29- أشهد منه دار
- 30- يصي فيها صخرة المياه ولشجر
- 31- ما تضخ النجوم والقمر
- 32- وأغتدي فيك مع الجزر إلى البحر
- 33- فالغروب عالم غريب يقطن الصغار
- 34- وبابه الخفي كل فيك يا يُونُب
- 35- يُونُب يا يُونُب!
- 36- عشرون قد مضى كاللهو كل عام
- 37- وألوم حين يطبق الظلام
- 38- وأسفر في السرير دون أن أنام
- 39- وأزحف الضمير ذوحة إلى الشجر
- 40- مرقعة العصور والطيور والنمر
- 41- أحس بالدماء والسموع كالمطر
- 42- يتضحهن العالم الحرير
- 43- أخراش موتى في عروقي تزعش الرين
- 44- فبدلهم في دمي حين
- 45- إلى رصاصة يشق لهاها الزراف

46 - أَعْمَأَقَ قُدْرِي، كَأَنَّمَحِيمُ يُفْعِلُ الْعِظَمَ

49 - أَوْدُ نَوْ عِرْقَتْ فِي دَمِي لِي الْقَرَرُ

47 - أَوْدُ نَوْ عِدَوْتُ أَعْضُدُ الْمُكَالِمِينَ

50 - لِأَحْمِلَ لَمْبَةً مَعَ الْبَشَرِ

48 - أَشَدُّ قُبْحَتِي ثُمَّ أَصْفَعُ لِلنَّزْرِ

51 - رَأَيْتُ الْحَيَاةَ، إِنَّ مَوْتِي انْتِصَارٌ

● ديوان بشر الشافعي المصنوع، الجزء الأول، دار العودة - بيروت، طبعة 1985، الصفحة 453 - 456

## ب. الأساليب

لكتب موضوعاً إنشائياً متكاملًا نحلل فيه هذا النص، مستثمراً مكتسباتك المعرفية والمنهجية والنغمية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :

■ تأطير النص ضمن حركة الشعر العربي الحديث، مع وضع فرضية لقراءته.

■ تكييف المعاني الواردة في النص.

■ تحديد الحقل الدلالي المهيمن في النص والمعجم المرتبط بها، وإبراز العلاقات القائمة بينها.

■ دراسة الخصائص الفنية للنص، وبيان وظائفها.

■ صياغة خلاصة تركيبة، تبين من خلالها مدى تجديد النص لرؤيا الشعرية.

## تحليل النص

ليست القصيدة لحدائق مجرد تمرد محدود على الأشكال والموضوعات التقليدية في الشعر العربي فقط، وإنما هي كذلك تعبير مبدع ورؤيا خلاقة مدركة لشرط الوجود الإنساني (فرداً وجماعة)، وتجاور لكن ما هو سطحي وعاجي في هذا الوجود إلى ما هو عملي وعميق منه، مستكنة بذلك قيم الحق والجمال والحضرة واستشراف المستقبل. التي عني بها الإنسان على امتداد تاريخه الطويل عموماً، والشاعر منه بوجه خاص، ومن ثمة تفتح هذه القصيدة على مختلف القضايا - الإنسانية، والوطنية، والقومية - ولما كان بدر شاكر السياب (1926 - 1964م) واحداً من الأصوات الشعرية المعاصرة، ورائداً من رواد حركتها الأساسيين، فقد تسنى له بحكم اطلاعه المعموس على تراث العربي القديم، وانفتاح أفقه ارحب على الثقافة والشعر الغربيين، إيلوت، ميخائيل، لوركا، ووردز، بايرون، شيلي، كيتش، ، وكذلك انخراطه المبكر في العمل السياسي، ومضاهيه السياسة الاستعمارية في المنطقة العربية (القضية الفلسطينية تحديداً)، فضلاً عن يتمه وطفولته القروية العراقية جنوب البصرة (قرية جيحور، نهر بويب - )، ومرسه انخراطه الذي أودى بحياته في سن مبكرة.. أن يبلور رؤيا خاصة به حيال ما يجري من حوله من أحداث جسام وتحولات مفصية : تاريخية، وسياسية، واجتماعية.

ولعل قصيدة "النهر والموت" التي نحن بصدد دراستها خير نموذج على شعر الزلزال عند السياب ؛ ذلك أن ثنائية "النهر" و "الموت" توحي بأبرز القضايا التي شغلت الشاعر العربي المعاصر، وهي قضية "الموت والابحاث"، خصوصاً إذا علمنا أن القصيدة تنتمي إلى أعصر المراحل الشعرية عند الشاعر، وهي "المرحلة المموزة" (1956 - 1960 م).



إذن، ما هي الأفكار والمعاني التي يتضمنها النص ؟ وماهي الحقول الدلالية المهيمنة فيه ؟ وما هي خصائصه الفنية ؟ وإلى أي حد استطاع الشاعر من خلاله تجديد الرؤيا الشعرية في القصيدة العربية المعاصرة ؟

يعتمد الشاعر، في بداية النص، وهو يوجه عطاياه إلى النهر الصغير "بويب" في قريته "جبكور" العراقية، إلى العودة بذاكرته الطفولية إلى الزمن الهارب الذي رلى غير أن هذه العودة، إذ تعلن عن الانفصال والانقطاع لما يمسكها الضياع، وببعضها الزوال والفقْدان بفعل نزوح عصر الماء الحيوي وثوران بلوره الموجع والأليم، تدفع بالذات الشاعرة في حزن مترايد وتعاطف بادٍ ومحموط لا يحيان عجزها واستسلامها أمام قوة الزمن العنيفة المدمرة إلى معانقة النهر الحزين "بويب"، ومن ثمة للكشف بعمق عن جذورها الدلالية من أسلام وأميت تتفاعل ضمنها براءة لطفولة ودشعتها الأولى ورغبتها القصوى في الانطلاق من دون حدود وقد جعلتها حالة روحية أو دينية تسيّد شعائر وطقوس الحضارات الزراعية القديمة لبلاد الرافدين، مما يمنحها في قوة وصلابة من النفاذ إلى أفاصي ما هو غفي وعميق، والسمو كذلك إلى الأعالي، حتى وإن كانت هذه المغمورة الطفولية تفت بالذات، في سعيها المتؤوب لتقبض على الزمن الهارب ولجم قوة حركته المدمرة العنيفة، عند الموت، ذلك المصير الحتمي والسر العفوي والعالم الغريب الذي يفس الصفار

وبالانتقال إلى المقطع الثاني من النص نلمس الذات عن تحولها إلى زمن آخر جديد هو زمن الحاضر، مع الاستمرار في مخاطبة النهر ذاته (بويب. بويب. عشرون عاماً قد مضى كالثور..). للكشف عما يتناهاها من أحاسيس ومشاعر، وتعرف ما يدور في عالمها ومحيطها من هرات وارتجاجات، وما يحقد به ذلك كنه من إدراك واع بمسئومات لوجود الحقيقي للإنسان ومعاناته الألم الشديد. غير أن استشراف المستقبل الآتي والإيمان بالبعد الأقصل يندّي الذات المظلمة إلى الكفاح والتحرر والنضال بالإيمان الراسخ بضرورة التضحية من أجل الآخرين والموت في سبيل الجماعة فداءً، والانصراف لها بميث وحياء، ذلك ما تشهد به تهيجة شعر الشعرى بقا تنص الذات بالنهر وتعلن انتماءها الكني والمظلل إلى الجماعة (أرد لو علوت أعهد المكافحين... أود لو هرفت في دمي إلى الفراق لأحمل العباء مع البشر.. وأبعت الحياة إن موّتي المصلوب).

وبالنظر إلى المعجم الشعري لنص يمكننا القول إن ألفاظه وعبارته تتوزع على ثلاثة حقول دلالية، كالآتي

المعجم الدال على الطبيعة		المعجم الدال على الإنسان		المعجم الدال على الزمن	
الجماد	الفرد	الجماعة	اللاشي	الحاضر والمستقبل	اللاشي
البحر، الماء، الغروب، لشجر، بطر، النهر، القمح، الزهور، الفلال، القمر، الظلال، الأشجار، النهر، الحصى، العصفير، العاب، البحر، النجوم، الظلام، الفصول، الثمر، الثلج	دمي، حنين، لحسري، أود لو عدوت، أشد قبضتي، كادي أحمل لنفور، أود لو أنزل، لألمح القمر، أود لو غرقت، أشد، أغتدي فيث..	يضحكن العالم لحزين، أجراس موتى، المكافحين البشر..	ضاح، عنوب، غرقت، مضين...	تضح، يتوب، يدهم، أود، أشعر، عملاق، أحل، لألمح، بحر، يفلأ، أعوض، أتبع، أجمع، يهل، يتم، تفل، تطعم، أشد، يهي، تضح، أغتدي، يفق، يلقى، أفسر، أمام، أرقب، أحس، يضحكن، ترعش، فيفقي..	ضاح، عنوب، غرقت، مضين...



إذا كان الحقل الأول الذي محوره الطبيعة بمختلف مظاهرها ومكوناتها يغلب عليه المد، فإن ذلك يترمز لكل عصب وخلق طبيعي أو كل تجديد لشهده دورة الحياة بكل ما يعنه ذلك من إحياءات رمزية ومكانية متواترة تفرضها حركة الطبيعة ذاتها، وحيوية عناصرها ومكوناتها المتحركة، وما يرافقه أو يترتب عليه من تبدل في المشاعر والأحاسيس الإنسانية بدءاً من التحنن والشوق إلى ما مضى، واسترجاع طفولة ادات الشعرة كما يمتد من الحقل المعجمي الثاني، والتهاء بإقرار العزم على النضال ونصرة الجماعة، ومواجهة كل ما تحده في طريق تحررها من ظلم وعيبة وانكسار، وهو ما يلزم هذه الذات الفردية، الموحدة بجماعيتها و"استلزمة" بقضاياها ومصيرها، التحول عن ماضيها، كما يبين من خلال الحقل المعجمي الثالث إلى الارتباط بالعناصر وتعرف همومه ومواجهته لاستشراف المستقبل الآتي حتى تتمكن الذات من بعثها المنشود، وتحقق لحياة ما تستحقه من انصار وروح مهما بذلت في ذلك من تضحيات جسام، ومن ثمة يتضح لنا من خلال العلاقة القائمة بين مكونات المعجم الشعري وتفاعل حقوله الدلالية لثلاث (الطبيعة، الإنسان، الزمن) على مستوى توظيف الشاعر بدر شاكر السياب لها، والطريقة التي تم بها عرض الرأيا الشعرية الخاصة في النص، وما يتصل بها من علاقات وامتدادات في الواقع، أنها تتخالف مألوف الشعر الوجداني حيث لذات الرومانسية منهمة أو سبية في الغالب الأعم، متكفلة حول نفسها، تجتر همومها الصغيرة، وتنظر إلى ما ومن حولها نظرة سوداوية بالغة الإحباط وإذا ما انتقلنا إلى الجانب الفني في النص الشعري، وأمعنا النظر في أهم خصائصه الأسلوبية والتعبيرية والإيقاعية، نلتم اثبت هنا مزاجية الشاعر بين البعدي - السردى - والثنائي - من حيث التقاطه لعدد من الإشارات والتفاصيل الصغرى التي يمتدحها السياب من معين ذاكرته الشخصية، وكذلك حرصه على استرجاع بعض الأحداث والوقائع التي حفلت بها سيرته الطفولية القروية، وهو ما يبرز توظيفه لمجموعة من الجمل الفنية لتعضد على امتداد النص وتتابع أسطره الشعرية (ضاح تنضح، يلرب، ليدهم، أشد تهملاً، أحمل، ) وإذا كانت الذات الفاعلة هي نفسها في كثير مما نحين عليه هذه الأفعال لنحوية، فإن الزمن الذي تأطر ضمنه حركتها وحثر اشغالها يراوح - في معظمه - بين الماضي الطفولي لشاعر . لسارد حيث لذات منفصلة عن انهر "يؤنب" الذي تخاطبه (في المقطع الأول تحليداً)، ورمز الوجود في الحاضر والآتي، حيث تنطع إلى المستقبل وبذلك تتمكن هذه الذات من الاتصال بمخاطبها، وتتسنى لها مشاركة الجماعة كفاحها ويقها بالنضحية والخلاص، وتحقيق أبعث المنشود وما كانت هذه الأفعال والجمل كفعلية ككل دليل حيوية الذات وعنوان حركتها المؤرقة وسعيها انحثث إلى معانقة الحياة والانتصار بها، فإن الجمل الاسمية تترجم هذه القناعة الذاتية وتكرس قوتها وثباتها في نهاية هذا المسار الشاق (إن موتى انتصار...).

ولما كان بمقدور الجمل الخيرية - على المستوى ايلاهي والهي - أن تمتع حركة الذات الدورية، وتنقل أطواراً من رحلتها الحثيثة لالتماس دلاء الجماعة وكفاحها وحرصها المستميت على أبعث المنشود والانتصار للحياة ( فيدلهم في دمي حين، . وأغتدي فيك مع الحرر إلى البحر أشد لفضتي ثم أصع القدر .. إلخ)، فإن الجمل الإنشائية خير ما يترجم المفعالات هذه الذات لمتلقي، ويكشف له عن مصيبتها وهو جسد وأحلامها وفق



أي دون الإعلان الصريح والمباشر عن الأسطورة كما هو معهود في كثير من نصوصه الشعرية الأخرى، منطلقاً في ذلك من مرجعيات حضارية زراعية قديمة ومحددة تخص العراق وبلاد العربية ككل (بلاد الرافدين، بلاد اشام...)، وعلى وجه الخصوص ما يتعلق عنها بأساطير التضحية والفداء وطفوسهما وشماثرهما المهمة التي تشد البعث والتجديد (تمور، عشتار، أدوليس، المسيح...)، كما يمتد من نهاية النص الشعري، كالأتي (أود لو غرقت في دمي إلى القرار، لأحمل ألماء مع البشر...)، وأبحث الحياة إن موتني انتصاراً!).

وإذا كانت الصورة الشعرية قد اتسمت بكوناتها بالتجويد والتجديد الفيين فإن الإيقاع بدوره قد اتخذ المسار نفسه بحيث تصرف اسباب لي تعبئة (مستغلين) من بحر الرجز، بكل التصويرات الممكنة التي طرأت عليها في النص الشعري (زخافات وغلل مختلفة)، وتكسر لنظام الوقفتين العروضية والدلالية، وغيرها من ضروب "التدوير" والجريبات أو العدائق الإيقاعية، حتى يحقق بذلك لنص الشعري التساهم والوحدة. لموسلين المطلوبين. فضلاً عن تنويع نظام وحروف القافية ولروي - خلافاً لوحديهما - الصارمة والمنهجية في القصيدة التقليدية - مع فنية ملحوظة لحرف اراء ولتالية المفيدة، كما هو الحال في الأمثلة التالية: (بحر، الشجر، امطر / آيس، حنى / الفلام، عام، النذور، الزهور...)، أما على مستوى الإيقاع الداخلي ومظاهره المتعددة في النص الشعري فيجدر بنا التذكير بالتعبير الذي سبقت الإشارة إلى بعض الأساليب الإنشائية التي يتولد عنها، كالقصي والرجاء، والاستعهام، والتعجب، وكذلك المدود الصوتية (التلال، الطلال، السلال، الماء، الأسماك، القوار، النذور، السموع...)، فضلاً عن تكرار والتوالي الذين يجعل صيغتهما المتعددة فيما يلي:

- تكرار الحروف والأصوات: الباء (س 1، 2، 3، 6)، الزاء (س 4، 5، 10، 40)، الميم (س 41، 44، 46) ..

- تكرار الألفاظ والكلمات: أود، بوب، المطر، القمر، النهر، الشجر، دمي ..

- تكرار الصور والجماليات: ويتخذ هذا النوع من التكرار طابع "الصفة" أو "اللازمة" حيناً، من مثل - بوب... يا بوب (س 7، 35)، أو طابع العطفة النغمية لتكررة على نحو معواز كب أو جزياً حيناً آخر، من مثل: يروع الطلال / يملأ السلال (س 17 و 18)، أود لو عدوت أعصد المكالمين / أشد قبضي ثم أصلع القدر / أود لو غرقت في دمي إلى القرار .. (س: 47 و 48 و 49).

هكذا يعين بدر شاكر السياب - من خلال ما تقدم ذكره - إلى تكبير البنية التقليدية لشعر العربي القديم، والخروج بذلك عن إطار عمود الشعر وسلطته الصارمة، وهي مفارقة إبداعية غير مسبقة استحدثتها الرؤيا الجديدة والمجددة التي باتت تعلن عنها الشعر العربي المعاصر بوجه عام انطلاقاً من خمسينيات القرن الماضي، وتجربة لسانية منها بوجه خاص، ومنها نصه الشعري هذا الذي عنوانه "النهر والموت"، والذي يكشف من خلال الشكل الحديث للقصيدة العربية رفاقته الجمالية والتعبيرية المشبعة عن رؤى خاصة يتفاعل ضمنها ما هو فردي بما هو جماعي وإنساني وحضاري، من خلال تجربة الموت الذي هو دليل التضحية والفداء، وعصر الماء رمز الخصب والتجدد وانتصار الحياة، خاصة حين تصعد الذات الفردية ولوعة إرادة الإنسان بالجماعة، وتعلن



عن انتمائها الفعلي والكسي لها «لقد فرد (السياب) - حسب اعتقاده ربما عوحي - الشكل الحديث برؤيه كونية وحضارية جديدة تكشف للشاعر أن الفرد نقطة ماء في بحر الإنسانية، وأن ما يؤدبه يسى سوى لبنة يصيغها إلى البناء الحضاري العام. وهذا يصبح الالتزام في الشعر حتمياً، لأن الشعر لا يستطيع أن يتخلى عن هويته الإنسانية وعن دوره الحضاري ( ) كان الموت قضية السياب الكبرى ولقد عانى هذه القضية على مستويات عدة . الفردي، والقومي، والحضاري، والإنساني وعلمه بهذا اضطرب - من حيث لم يقصد أصحاً كثيرة - إلى أن يكون شاعراً ملتزماً، لأن قصيدته الفردية هي قضية كل فرد، وبالتالي قضية الإنسانية جمعاء (منظورة الموت والابتداء في الشعر لعربي الحديث. المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت الطبعة 1978/1. ص 94 - بصرف). أما المذكورة فخالدة سميد، فتربط في سياق تحليلها لهذا النص السيابي بين وحدته العضوية وورثته الشعرية المجددة حيث تقول: « أن امتياز القصيدة بالوحدة العضوية يعني أن تكون نسجاً حياً متنامياً. وهذا مرتبط بمسألة أخرى ظهرت في أواخر الخمسينات وكان السياب من بين القائلين بها، هذه المسألة هي القصيدة - الرؤيا - والنهر والموت » نموذج للقصيدة - الرؤيا

القصيدة - الرؤيا قراءة جديدة لتاريخ الإنسان في الكون، أو رؤية جديدة للوضع الإنسانية، تفترض إبداع منظومة من القيم والعلاقات عن طريق خلق رموز أو صور، تلتحق بالقطاعات الظاهرية بين الأبعاد (الداتية والجماعية. الإنسانية والكونية...).

وقد رأينا، في هذه القصيدة، كيف يبور الشاعر حلم الجماعة في مرحلة معينة، وتنفذ من حالة إحساس وانطباع المبهم إلى حالة الجواب عن معضلات الحاضر، وكيف بحث، في أثناء ذلك، التماذج الأولى العالقة في لا وعي الجماعة، والتي تكون جلوراً تلهي هذا الحلم هكذا وصل بين أحلام العربي وعقل يعرف آلية الانسياب للقدرة والرائع، وبين النموذج الأصلي العريق، المتمثل في أساطير هذه المنطقة على توالي الحقب إنه نموذج نخب الذي يصرع فرداً، ليبحث جمعاً، أو يصبح غيراً عاماً (تموز، أدريس، ليل) (حركة الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث دار العودة - بيروت الطبعة 1982/2 ص 190 - 191 (بصرف).

وعلاصة القول إن الشاعر باعتماده في المستوى الإيقاعي - نظم قصيدة، وتوزيع حروف القافية والروي، وتفسير صرامة الوقفة العروضية وغيرها من ثوابت البنية التقليدية للقصيدة الموضوعية الأخرى . وبمحرمه عبي التزام الوحدات الموضوعية والعصوية. وكثافة اللغة وإيجازاتها الفنية والصور التي تكشف عن موضوعات جديدة غير مطروقة من قبل، تتصلل ضمنها مستويات ومرجعيات متشبكة ومركبة (قافية/ موضوعية الماضي/ الحاضر والمستقبل )، وكذلك باعتماده مجموعته من الصور الفنية المبتكرة والمتسلسلة على محور مترابط وعموي، بحيث تتجاوز في ذلك سلطة الصورة البلاغية (المعيارية) ووظيفتها التزيينية التقليدية المحدودة، لتكشف عن صالة التخيل بكل رحابها الإيحائية والتعبيرية باعتماده الرمز والأسطورة. تقول إن الشعر باعتماده كل هذا قد عبر عن رؤيا شعرية جديدة تنطلق من الماضي لتستشرف الحاضر والمستقبل، ومن الموت تصحى وفداء من أجل البحث والحياة، ومن الدات الفردية إلى معانقة حلم الجماعة وعظمتها القومية والإنسانية



## ١. النص

يقول صبري حافظ في نص بعنوان "المصالح البنائية للأقصوصة":

ما أصعب الحديث النظري عن فن الأقصوصة، هذا الفن الأذني البسيط الترابيع المسمية بهالة شعرية مرفقة وقشرة دالة على تقطيع التجربة الإنسانية وتلخيص على جوف النفس البشرية والتعبير عن ضوئياتها ومطاميرها وأخرائها ببساطة وتيسر آسري. وما أيسر الانطلاق من مضادة متبادلة تقترن أن الأقصوصة فن واسع المعاني متعدد القسّمات وأصناف الملوّحات، وأن ما نحتاج إليه هو تناول الألبان في دراسة تطبيقية ضابطة غير أن كل دراسة نظرية، برغم تحاشيها للصورات التحديدات النظرية، تنطلق من مجموعة من المسلمات النظرية التي تحتاج إلى كثير من التأمل والتفحص، وفي تساهم بموقعها وموقعها في تشريح الدراسة التطبيقية وموقعها هناك. وإذا كان النقد العربي يفتقر إلى الدراسات النظرية عموماً، فإن الدراسات النظرية في مجال الأقصوصة توشك أن تكون غنية عنه تماماً، بل تعد من الدراسات النادرة في النقد الإنساني. وعلاوة على ذلك نجد أن النقد العربي لم يشطر على مضطج ثابت لهذا الفن القصصي المتنازع مضطج الرواية في النقد العربي، نجد أن عدداً كبيراً من المدارس لا يزال يتدبّر بين مضطجتي الأقصوصة والقصة القصيرة لبدالة على ما يعرف في الإنجليزية باسم short Story وفي الفرنسية Conte. ومن الواضح أنني أؤثر مضطجتي الأقصوصة، ليس فقط لإيجازها وسماحة بشرط صفة أقصوي. ولكن - أيضاً - لأن مضطجتي القصة القصيرة تحمل قسم الترجمة الواضحة من الإنجليزية التي تفتقر إلى صيغ التعبير، ومن هنا نحتاج إلى كمنش حيث تغطي العربية بكلمة واحدة، ولأن هذا المضطج كلمة واحدة في الفرنسية Conte لعماداً يصور لكتوبون على استخدام الترجمة الحرفية للإصطلاح الإنجليزي. ومع أن الأقصوصة العربية الحديثة تبتعد عن أشكال القصة السابقة عليها، لا تستطيع القول بهاب القصة بين هذه الأشكال القصصية الأولى والأقصوصة العربية الحديثة في صورتها الزينة. ليس فقط لأن التراث القصصي القومي والإنساني يشكل جزءاً هاماً من ثقافة الكتاب والداري العربي على السواء، ويؤثر بقوة متعددة، مباشرة وغير مباشرة على إنتاج الأقصوصة أو تلقى لها. ولكن أيضاً لأن هذه الأشكال القصصية المكونة تدع دوراً هاماً في صياغة تقليد ومواضع القصص التي تلوم بتورها بتحديد مفهوم الأقصوصة الحديثة وتلورته وتطويره. ولأن ازدواج الروايات انطفاة بالنسبة لقصة العربية عموماً، والأقصوصة العربية خصوصاً. وضورها من منحنى منفصلين أحدهما ترائي دفع الكتوب إلى القول بنظرية انحياز الأقصوصة العربية الحديثة من أصلا الملامات العربية، وقصص لؤاد وحكايات ليخلاء. والأخر عربي. هذا بنفس الكتاب إننا يدّاه هذا الحس المكون، إلى توقيع أعمالهم باسم "موسمات المصري"، ودفع بعض الشد إلى دعوتهم باسم تشكوف المصري أو السوري. إلح القول

إنَّ أَدْرَاجَ الْمَنَاجِيقِ هَذَا، لَقَدْ تَرَكَّ بِصَنَائِهِ عَلَى شَكْلِ الْقُصُوصِ وَلَقَبَهَا وَجَمَّاعِيهَا، كَمَا طَوَّحَ فِي مَسَاحِدِهَا مُنْذُ الْبِدَايَةِ  
فَعَبِيَّةٌ لَمْ تَعْرِفْهَا الْقُصُوصُ الْعَرَبِيَّةُ، وَهِيَ قَبِيَّةٌ كَثِيرُ الذَّاتِ (أَيُّ تَبْيِيرِ هَذَا الْجَنْسِ الْأَقْبَرِ لِقَائِهِ) وَانْتَبَهَتْ فِي الْخُذُورِ  
وَلَقَدْ تَعَرَّضَتْ الْقُصُوصُ فِي الْأَدَبِ الْعَرَبِيِّ إِلَى قَدَرٍ مِنَ الظُّلْمِ مِنْ طَوْلِ مُقَارَنَتِهَا بِالرَّوَايَةِ. فَحَتَّى بَعْضُ  
لُذَالِيهِ عَنِ هَذَا الشُّكْرِ الْفَتْنِيِّ الْمَهْضُومِ الْحَقِّ يُسَمُّونَ بِأَنَّ «ذُرْوَةَ الْأَعْمَالِ الْقُصُوصِيَّةِ لَا تُضَاهِي الرِّوَايَاتِ  
الْعَظِيمَةِ مِنْ حَيْثُ قُدْرَتُهَا عَلَى وَصْفِ تَعْقِيدِ وَتَأْيِيسِ الْكَثِيرِ مِنَ التَّجَارِبِ قَدَمِ طَلِيخَةِ مَهْرِيخَةِ». وَهُوَ تَسْلِيمٌ مُنْطَقِيٌّ  
وَأَبِى الطَّوْى عَلَى مُفَادَلَةِ أُسَاسِيَّةِ تَفَرُّعِشِ أَنَّ الْعَقِيدَةَ وَالْإِتْسَاعَ هُمَا جَوْهَرُ التَّجَرُّبَةِ الْإِنْسَانِيَّةِ، فِي حَيْثُ أَنَّهُمَا لَيْسَ  
مَعْزُورٌ هَذِهِ التَّجَرُّبَةُ وَلَا أَكْثَرُ قَسَمَاتِهَا أَمِّيَّةٌ. وَالْحُجْمُ إِلَى الْمَنْ لَيْسَ مِنْهُ الْمُنَقِّ وَالْإِنْجَارُ لِبَعْضِ الْقَصَائِدِ الْمَنَائِيَّةِ  
الْقُصُوصَةِ تَمُوقُ فِي عُمُقِهَا وَاهْتِمَامِهَا الْكَثِيرِ مِنَ السُّطُورَاتِ الْمُتَفَرِّغَةِ الْخَبِيرَةِ. وَتَسْتَطِيعُ الْقُصُوصَةُ أَنْ تُشِيعَ فِي الْعَمَلِ  
ذُرْجَةً غَالِيَةً مِنَ التَّرَكُّيزِ وَالْكَثَافَةِ وَالشَّاعِرِيَّةِ، وَأَنْ تُحَاطَظَ عَلَى هَذَا الْمَتْنِ الْفَتْنِيِّ وَعَلَى مَدِّ الْعَمَلِ الْقُصُوصِيِّ بِصُرُورَةٍ  
لَا تَقْدِرُ عَلَيْهَا أَكْثَرُ مِنَ الرِّوَايَاتِ الْخَبِيرَةِ.

وَلَقَدْ أَعْدَدْتُ قَلَالِدَ الْقُصُوصِ الْعَرَبِيَّةِ فِي الْعَلُودِ وَالنُّشُوجِ عَلَى مَدَى رَحْلَةِ الْقُصُوصِ مِنْ مَرَّحَةِ الْبِدَايَةِ  
الْجَبِيَّةِ إِلَى الْعَقْدَيْنِ الْأَخِيرَيْنِ مِنَ الْقَرْنِ الْخَامِسِ عَشَرَ رَحَقَى لَأَنَّ رَأَوُلَ هَذِهِ الْقَلَالِدِ تَتَعَلَّقُ بِمَاحِيَةِ الْمَثَلِ الْقُصُوصِيِّ  
وَعِلَاقَتِهِ بِالْوَالِغِ. وَلَقَدْ بَدَأْتُ أَوَّلَى الْمَحَاوَلَاتِ الْجَبِيَّةِ مَعَ عَبْدِ اللَّهِ النَّدِيمِ، مُقَرَّضَةً أَنَّ الْقِصَّةَ صُورَةٌ لَوُفَرِاطِيَّةٍ  
بِلَوَالِغِ، وَأَنَّهَا وَسِيَّةٌ لِمُخَاطَبَةِ قَاعِدَةِ عَرَبِيَّةٍ مِنَ الْقُرَّاءِ بِشِدَّةٍ غَيْرِ لُغَةٍ لِأَقْدَانِي الْعَلِيِّ لَا يَشْهِنُهَا إِلَّا خَفَّةٌ ضَمِيرَةٍ مِنْ  
ذَوِي الطَّلَاةِ الْعَالِيَةِ. وَكَانَ الْبَحْثُ عَنْ هَذِهِ السُّمَّةِ بَخِيفًا عَنْ شَكْلِ، وَعَنِ صِنَاعَةِ جَدِيدَةٍ لِأَفْكَارِهِ وَرُؤَاؤِهِ الْعَلِيِّ تَكُونَتْ  
لِي بِوُثْقَةٍ الْإِهْجَامِ الْجَادِّ بِقَضَايَا مُجْتَمَعِهِ، وَالرَّغْبَةُ الْغَمِيقَةُ فِي بَعْضِ دَوَرِ هَامٍ لِيهِ ..

وَكَمَّةٌ اتَّفَقَ بَيْنَ عِدَّةٍ كَثِيرَةٍ مِنْ دَارِسِي الْقُصُوصِ عَلَى ضَرُورَةِ تَوَافُرِ ثَلَاثِ خَصَائِصٍ رَاسِيَّةٍ فِي أَيْ حَمَلٍ  
أَدْبِيِّ حَتَّى تَسْتَطِيعَ أَنْ تَدْعُوهُ الْقُصُوصَةُ. زَهْدِهِ لِمُخَاطَبَةِ الثَّلَاثِ هِيَ : وَحْدَةُ الْأَثَرِ أَوْ الْإِنْجَارِ، وَلَحْظَةُ الْأَرَامَةِ  
وَأَتَقَى لِنُظْمِهِ.

وَتُعْتَبَرُ وَحْدَةُ الْأَثَرِ أَوْ الْإِنْجَارِ مِنْ أَهَمِّ خَصَائِصِ الْقُصُوصِ وَكَثَرَتْهَا وَخُشُوحُهَا فِي أَذْهَانِ كُتَّابِهَا وَقُرَّائِهَا  
عَلَى السَّوَاءِ لَيْسَ لَقَطٌ لِبَسَاطَتِهَا وَمُنْطَقِيَّتِهَا، فَمِنْ الطَّبِيعِيِّ أَنْ تَتَوَقَّعَ الْفَرَا وَاحِدًا مِنْ عَمَلٍ عَلَى هَذِهِ السَّرْحَةِ مِنَ  
الْبَيْضَرِ، وَلَكِنْ أَيْضًا لِأَنَّهَا مِنْ أَكْثَرِ الْخَصَائِصِ قَدْ وَلَا إِلَى الْحَدِّ الَّذِي تَوْشِكُ فَعْمَهُ أَنْ تَكُونَ أَنْقَاسُ الْمُشْعَرِ الْأَعْظَمِ  
فِي تَعْرِيفَاتِ الْقُصُوصِ فِي الْقَوَائِمِ وَالْمُتَوَسَّغَاتِ .. لَقِصْرُ الْعَمَلِ الْقُصُوصِيِّ لَا يَسْمَحُ بِأَيِّ حَالٍ مِنَ الْأَخْوَالِ  
بِالْإِرَاحَةِ أَوْ الْإِسْتِطْرَادِ أَوْ تَعَلُّدِ الْمَسَارَاتِ، وَتَعَطَّبَ قَدْرًا كَبِيرًا مِنَ التَّكْثِيفِ وَالتَّرَكُّيزِ وَاسْتِغْصَالِ أَيْةِ زَوَائِدِ مُنْشَقَّةٍ.  
وَلَا يَسْمَحُ بِتَجَمُّلِ رَائِدَةٍ أَوْ عِبَارَةٍ مَكْرُورَةٍ، أَوْ حَتَّى بِإِصْحَاحِ مَقْبُولٍ، نَهَيْدٍ عَنِ الْإِبْطَاحَاتِ الْمُنْجُوجَةِ أَوْ لَوَاعِقَةٍ  
فَالْقُصُوصَةُ أَكْثَرُ الْأَشْكَالِ اقْتِرَابًا مِنْ كَثَافَةِ الشُّعْرِ وَتَوَهُّجِهِ وَتَرْكِيهِهِ



ولمخطة الأرمية هي لمخطة الأقصوصة لأثيرة. لمخطة الكشيب والاختلاف، ولذلك سمي جويس هذه المخطبات بالإشراقات أو الكشوف أو الفتوحات بلغة المصولة «فعالاً ما يركز كاتب الأقصوصة على شخصية واحدة. وبدلاً من تتبع تطورها فونه يكشف عنها في لمخطة معينة... وهذه المخطبة غالباً ما تكون لمخطة التي تتناوب فيها الشخصية بقصص التحولات الحاسمة في اتجاهها أو فهمها»

وتساوق التصميم هو الخصيصة البنائية الثالثة التي تفوقنا في الواقع إلى دراسة الملامح ولعناصر البنية المختلفة التي يهض عنها أو يتكون منها لشكل الأقصوصي من شخصية وحبكة وحدث زمني إغ غير ن كثيراً من النقد يرتطون تساوق التصميم بإحكام الحبكة، ليس فقط لأن «إدغار آلان بو» الذي صاغ هذا المصطلح قد عني به تساوق تصميم الحبكة، ولكن أيضاً لأن الحبكة هي أظهر عناصر البدء الأقصوصي تديلاً على تساوق التصميم، لأنها تقي في الواقع أسلوب ترتيب الأحداث وفقاً للنسق الذي يبرز أو يميح مؤلفاً بعينه، وبالتالي يولد الأقصوصة بعينها. وترتيب أحداث الحبكة لا يتطلب أن يتفق هذا الترتيب مع الترتيب الواقعي أو التسلسل الزمني لها، وإنما يختص لمنطق الأقصوصة الداخلي، أو بالأحرى لتساوق تصميمها الخاص

ورغم الحدث ينطوي على مجموعة من لأرمية هي: رمس الحبكة، رمس الفصة، رمس الفعل لأقصوصي نفسه، ثم زمن قراءته. وكل هذه الأرمية متداخلة ومتعاطلة معاً، ولكل منها ترتيب واستمرارية ووتيرة. ولا بد أن يجري الحدث لشخصيات، وأن يحدث في مكان ما ولا تقل لشخصية أهمة عن الحدث، ولا المكان أهمة عن الزمن.

المحاضرات البنائية للأقصوصة جلد "قصص" المجلد الثاني العدد الرابع 1982 من 19 28 (مصرف)

ب. الأسئلة:

اكتب موضوعاً إنشائياً متكاملًا تحلل فيه هذا النص، موظفاً مختلف مكنسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مسترشداً بالمطالب التالية :

- صياغة تهيد مناسب للنص، مع وضع فرضية لقراءته.
- تحديد لقضية الأدبية التي يطرحها النص، وإبرور العناصر المكونة لها.
- رصد مختلف الخصائص المرتبطة بالأقصوصة، واستعرينها.
- بيان المنهجية التي اعتمدها الكاتب، والأساليب الحجاجية التي وظفها لمعالجة القضية المطروحة.
- تركيب معطيات التحليل، ومناقشة رأي الكاتب فيما يتعلق برصده لخصائص الأقصوصة.

## تحليل النص

يدور جدل واسع فيما إذا كان في القصة فناً عربياً أصيلاً فقد جذوره إلى أشكال سردية برائية كحكايات ألف ليلة وليلة، والمقامات، والنوادر أم لنا دخيلاً استمدته العرب من الغرب. ومهما يكن من أمر فإن لرأي الراجع أن القصة مفهومها الحديث قد نشأت في الأدب العربي مع بداية القرن العشرين، وذلك راجع مجموعة من

التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية التي عرفها العالم العربي، مما أدى بالأدباء إلى البحث عن أشكال أدبية حديثة للتعبير عن هذه التحولات، فكانت القصة القصيرة والرواية والقطعة في مقدمة هذه الأشكال. يهدف إلى ذلك نشأة الصحافة وتطورها والتي كانت مديرا ينشر من خلاله الأدباء ما يدعوون من قصص، ولا ننسى طبعها الحرور الثقافي مع ثوب من خلال الترجمات والبعثات الطلابية كل هذه العوامل مجتمعة ساهمت في تبلور فن القصة القصيرة أو الأقصوصة في العالم العربي. وإذا كان هذا الفن قد تبلور بالأساس من خلال تراكم مجموعة من الأعمال الإبداعية، فهذا لا ينفي الدور الذي لعبته الكتابات النظرية والنقدية في ترسيخه وتوجيهه، والدليل على ذلك ما كتبه صبري حافظ في هذا النص الذي يحمل عنوان "الخصائص البنائية للأقصوصة".

يستمد من العنوان السابق أن الكاتب يحاول أن يرصد أهم المميزات والمكونات، التي تحدد آليات الاشتغال الداخلي للأقصوصة، حيث صفة البنائية تحيل على الشكل وعلى مختلف مظهراته التي تدخل في علاقات نسقية لتشكل هذا الفن الثري الذي عرف ازدهارا ملحوظا في العالم العربي ابتداء من بداية القرن العشرين إلى اليوم. إذن، ما هي القضية الأدبية التي يطرحها النص؟ وما هي العناصر المكونة لها؟ وما هي الخصائص المرتبطة بالقصة من خلالها؟ وما هي الطريقة المنهجية والأساليب الخجاجة التي اعتمدها الكاتب لمعالجة هذه القضية؟ وإن أي حد استطاع أن يقدم لنا تصور نظري واضحا حول الخصائص البنائية للأقصوصة؟

لقد حاول الكاتب في هذا النص تقديم إطار نظري عام للأقصوصة بدءا من وظيفتها، ومرورا بتدقيق لمصطلح الدل عليها، وصلتها بالأدب العربي القديم، وانتهاء برصد مختلف خصائصها البنائية ويمكن رصد أهم الأفكار التي تناولها الكاتب فيما يتعلق بالأقصوصة فيما يلي.

- صعوبة إعطاء تصور نظري واضح المعالم لفن الأقصوصة، لكونه فنا مرشحا متفككا عن التحديد، بحيث أن كل دراسة تدعي قدرتها على إحاطة بهذا الفن يصعبها الناقد بالسطح والسهولة. وظيفة الأقصوصة تتمثل في التعبير عن تجارب الإنسان ومطامحه وحيواته.

- ندرة الدراسات النظرية العربية، في مجال الأقصوصة، ونحطها في تسمية هذا الفن القصصي بين الفصحى القصيرة تارة، والأقصوصة تارة أخرى.

- ترجيح الكاتب لمصطلح الأقصوصة نظرا لإيجازه، وإفادته التصغير بكلمة واحدة، مما يتوافق المصطلح الإنجليزي : Short Story

- إقرار الكاتب بحدود ما بين الأقصوصة العربية، من خلال بيان الصلة بين الأقصوصة العربية في شكلها الحديث وبين الأشكال التراثية العربية القديمة كالمقامات والنوادر

- إردواج منابع الأقصوصة العربية طرح في ساحتها قصة لم تعرفها الأقصوصة الغربية وهي قصة تبرز الداء، وذلك سعيها من لدن أسس العرب إلى إيجاد جذور لهذا الفن في التراث العربي القديم.

يجب عدم مقدرة الأقصوصة بالرواية نظرا لما تنطوي عليه هذه المقارنة من مغالطات ومن ظلم للأقصوصة

- تبلور الأقصوصة العربية الحديثة، وتطورها، من خلال الانفتاح على الواقع وعلى جمهور واسع من القراء

رأى تفلنا إلى تعريف بأهم الخصائص التي يكتسبها الكاتب للأقصوصة، والمفاهيم المرتبطة بها، لهذا نقف

عند ما يلي :

- **وحدة الأثر أو الانطباع :** ويقصد به تركيز الأقصوصة وتكثيفها، ويتطلب ذلك مجموعة من الإجراءات

من قبيل وحدة الحدث أو الفعل، ووحدة الشخصية، فصلا عن الإلهاء، والابتعاد عن الاستطرادات، وكل هذا ينتج لدى القارئ وحدة الانطباع، ويجعله قادرا على الإمساك بمضمون ورسالة العمل الأقصوصي

- **لحظة الأزمة :** والمقصود بها تلك التحولات التي تتعرض لها حياة البطل، والتي تؤدي إلى تأزم وضعه،

وتعقدها، وهو جهته لأزمة أو مجموعة من الأزمات نتيجة لبعض سلوكيات التي صدرت عنه من عدم أو عن غير عدم

- **انساق التصميم :** وترتبط هذه الخاصية بحبكة لقصة، وتسلسل أحداثها ووقائعها، وتفاعل عناصرها

المختلفة - من رسم وشخصيات وقضاءات - تفاعلا يشعر القارئ بتناسق الأقصوصة، ووحدة.

- **زمن الحدث :** ميز الكاتب في حديثه عن زمن الحدث بين مجموعة من الأزمنة هي زمن الحكاية :

وهو زمن لا يتوافق بالضرورة مع الزمن الواقعي للقصة، لأن الكاتب يمكنه أن يرتب زمن القصة ترتيبات مختلفة،

كاستعمال تقنيات من قبيل الإسراع، والانسحاق ، وهناك أيضا زمن القصة : وهو الزمن الفعلي الذي

جرت فيه أحداث القصة، والذي يخضع لتسلسل محدد تسير فيه الأحداث وفق زمن حدوثها في الواقع، ثم هناك

كذلك زمن العمل الأقصوصي : وهو مزيج من زمن الحكاية، والزمن اللغوي الذي تصاع فيه الأفعال، فيمكن أن

يحدد العمل الأقصوصي عدة صفحات بوصف حدث يقع في لاية أو دقيقة، ويمكن أن يسرد ما وقع خلال سنوات

في جل محدوده أو جملة واحدة، وهناك أخيرا زمن القراءة : وهو الزمن الذي تستغرقه عملية القراءة والذي قد

يدوم ساعة أو أقل أو أكثر

لقد اعتمد الكاتب في هذا النص النظري تصميما محكما سلك فيه للطريقة الاستنباطية ، بحيث

ابتدأ أولا بتحديد الإشكالية المطروحة، والمتمثلة في صعوبة إعطاء تعريف دقيق للأقصوصة. داعي إلى

الابتعاد عن اسماء نظرية القبية، واعتماد دراسات تطبيقية ثم انتقل بعد ذلك إلى معالجة العناصر

المرتبطة بهذه الإشكالية، وأوها تدقيق المصطلح (الأقصوصة)، ومقاربة إشكالية العلاقة بين الأقصوصة

مفهومها الحديث، وبين الأشكال القصصية العربية لتراثية، وحسم الكاتب بأنه في هذه الإشكالية من

خلال تحديد ثلاث عناصر أساسية للأقصوصة، هي وحدة الانطباع، ولحظة الأزمة وانساق التصميم

هذا التصميم المحكم للنص عرره لكاتب مجموعة من الأساليب المحاجة، منها التدقيق اللغوي في

المصطلح العربي (الأقصوصة)، من خلال شرحه، وبيان حواره الدلالية التي تفيد التصغير، ومقارنته بمقايده في اللغة

الفرنسية Conte والألمانية short Story وفي سياق أسلوب المقارنة ذاته، وجدد لكاتب يشارن بين القصة

العربية، والقصة العربية، ملاحظا تغير هذه الأخيرة بخاصية أساسية هي تبرير الذات

كما استدلل الكاتب بالقول لكاتب العرب الذين وصفوا أنفسهم بشيخوخة لمصري أو موبسان المصري،

واستدل بآراء كتاب غربيين مثل جويس فيما يتعلق بالخاصية الثانية لحظة الأزمة. رادشا آلان بو فيما يتعلق

وقد جاء النص معسقا بمربط الجمل والفقرات ؛ وذلك باعتماد عدة وسائل منها الإحالة بواسطة الضمائر (هو - هي - ها . . .) ، وأسماء الإشارة (هذا ، هذه . . .) ، ولربط بربوط منطقية : (و - أو ... ) ، وربوط عكسية (لكن - بل ... ) ، وربوط منطقية : (إذا - من هنا - وبالتالي ..) .

ينبغي من خلال التحليل السابق أن الكاتب قد استطاع في هذا النص النظري أن يبين لنا مختلف الإشكالات المرتبطة بتعريف الألفوصة . مطلقا من فرضية أساسية وهي أن هذا الفن متعلق عن المحللة والتعريف ، خاصة عندما يتعلق الأمر بالألفوصة العربية المزدوجة المنابع (العربية والغربية) . ولكن هنا لم يحل دون أن يقف الكاتب عند بعض الثوابت التي تشكل في نظره صلب الألفوصة ، وهي : وحدة الانطباع ، ولحظة الأزمة ، واتساق التصميم هذه الخصائص التي تبقى مرتبطة بعناصر قصصية جوهرية مثل الأحداث ، والأزمات ، والشخصيات . وإذا كان الكاتب قد خالف لنقاد في بعض المسائل كالمصطلح ، وعلاقة القصة بالرواية ، والابتعاد عن المسلمات ، لتطريه فإنه قد دعم موقفه بمجموعة من الأساليب الحجاجية أهمها المقارنة ، والتفريق في المصطلح اللغوي ، والامتنعاه بأقوال لكاتب العرب والعربيين .. كل هذا وفق تصميم منهجي يحكم يتدنى بتحديد الإشكالية ويتدرج في معالجتها عناصر ، ووفق اعتماد أشكال متعددة للاتساق كالأحالة ، والربط التماثلي ، والسببي ، والعكسي

وإذا كان الكاتب قد فصل الحديث عن ثلاثة عناصر جوهرية هي : وحدة الأثر أو الانطباع ، ولحظة الأزمة ، واتساق التصميم ، فإنه لم يقف بالشكل اللازم عند عناصر أساسية كالتخصيصات والفضاء ، كما أنه لم يهتم عناصر أخرى كأشكال التبرير ، وأنواع الألفوصة . مما يجعلنا نثبت معه صعوبة إعطاء تعريف نهائي ودقيق للألفوصة

## أ- النص:

يقول محمد إبراهيم بوعلو في نص قصصي بعنوان "مبارزة":

وَأَجِدُ نَفْسَهُ فِي مَوْقِعِ حَرْجٍ، وَأَنْ شَرَفَهُ سَيْهَاً إِذَا هُوَ لَمْ يَقْبَلْ أَنْ يُبَارِزَهُ. وَأَجِدُ يُنْعِنُ الْفِكَرُ فِي هَذَا لَشَرِّ الْمُهْدَى حَتَّى إِنَّهُ غَضِبَ بِبَالِهِ أَنَّهُ لَيْسَ لَا مُجَرَّدَ فِكْرَةٍ، لَا يَتَّبِعِي أَنْ يَتْلَعَ الْإِنْسَانُ مَعَهَا لِنَتْرُضَ لِنَهْلَاكِهِ نَكْتَهُ رَأَى الْأَنْظَارَ تَجِدُهُ إِلَيْهِ. لِمَا حَوَّلَ أَنْ تَمُدَّ نَظْرَهُ عَنِ الْجَمِيعِ، لَكِنْ عَيْنَهُ اشْتَبَهَتْ بَيْنِي وَبَيْنَهُ حَيْثُ فُهِمَ مِنْهُ أَنَّهُ لَا بُدَّ مِنَ الْإِذْعَانِ إِلَى طَلَبِ هَذَا الْخَضَمِ الْعَبِيدِ. وَأَقْرَبُ مِنْ زَيْلِهِ حَيْثُ هَمَسَ لَهُ فِي أَوَّلِهِ بِأَشْيَاءٍ أَفْتَمَّ لَهَا لِمَا حَصَرُونِ، وَهُمْ عَلَى آخَرٍ مِنَ الْخَطَرِ لِمَا شَهِدَتْ بِهَايَةِ الْقِصَّةِ.

إِنَّا لَا نَسْتَطِيعُ أَنْ نَصِفَ بِالْخُطِّ مَا كَانَ يَجُولُ فِي دماغه وَهُوَ فِي مَوْقِعِهِ الْمَخْرُجِ هَذَا، غَيْرَ أَنَّا نَسْتَطِيعُ أَنْ نَكْتَبَ مَعَ شَيْءٍ مِنَ الصَّحِيفَةِ أَنَّهُ كَانَ يَحْتَرِ نَفْسَهُ غَيْرَ مُوَفِّقٍ لِهَذِهِ الْمُبَارِزَةِ، وَأَنْ الْأَوَّلَى بِأَحَدِ أَصْدِقَائِهِ الْمُنْتَقِبِينَ حَوْلَهُ أَنْ يَذَلُّوا عَنْهُ هَذَا الْقَتِيمَ. وَلَكِنْ لَمَّا يَظْهَرُ أَنَّهُ لَا مَفْزَلَهُ مِنْ حِجْلِ الشَّيْبِ وَأَنْ يَتَقَدَّمَ بِخَوْفٍ خَفِيفٍ وَقَالَ فِي ذَاتِ نَفْسِهِ "إِنَّ هَذِهِ عَادَةٌ قَدِيمَةٌ وَلَمْ يَكُنْ مُتَعَرِّفًا بِهَا مُطْلَقًا" فَمَادَا تَرْجِعُ إِلَى الْوَرَاءِ إِنْ شَأْنُكَ كَوْنُ رَجُلَيْنِ؟ إِذَا مَا لَبِثْتَ ظَلِمَةً وَسَعَلَ عَذَّةُ مَرَاتٍ فِي شَيْءٍ مِنْ لَمَعْرَلَةٍ، يُرِيدُ أَنْ يَضْرَحَ بِهِدِهِ السَّجَّةَ لَنِي وَصَلِ إِلَيْهَا أَحْيَا غَيْرَ أَنَّهُ عَادَ إِلَى نَفْسِهِ يَقُولُ لَهَا "لَا شَيْءَ أَنَّهُ سَيَقْتَرِبُ مِنِّي جِدًّا" وَخَشِيَ أَنْ يَدْخُلَ مَعَ نَفْسِهِ فِي تَقَاتُلٍ حَادٍّ لَمَّا قَالَ فِي ذَاتِ نَفْسِهِ "بَنِي تَعَمَّقْتُ مِنْ قَبْلِ الْمُبَارِزَةِ" لَقَدْ كُتِبَ أَلَمُنِي مَعَ أَخِي كُلِّ مَسَاءٍ وَكُنْتُ دَائِمًا أَنْصَرُّ عَنْهَا" وَعِنْدَمَا وَصَلَ إِلَى هَذِهِ السَّجَّةِ سَخَّجَ يُرِيدُ أَنْ يَقُولَ لَهُ "بَنِي أُولَافُ" وَأَنْشُرُحَ عِنْدَمَا تَحِيلُ أَنْ أَصْدِقَائِهِ تَهْتَبُوا وَتَسْتَشِيرُوا، إِنَّهُ سَيَعُدُّ عَنْهُمْ شَيْءَ الْهَرِيمَةِ لَكِنَّهُ طَائِفًا رَأْسُهُ عِنْدَمَا تَذْكُرُ أَنَّ الْمُبَارِزَةَ سَتَكُونُ بِسَيْفٍ حَقِيقِيٍّ، بِسَيْفٍ حَادٍّ، عَلَى نَفْسِهِ يَنْمُحُ الْمَوْتُ. رُبَّمَا لَمْ يَشُحَّ الْمَوْتُ، فَارْتَوَعَ وَارْتَجَفَ وَاتَّبَعَ رِيقَهُ فِي شَيْءٍ مِنَ الْإِسْتِمْرَارِ وَهُوَ يُرِيدُ أَنْ يَتَغَلَّبَ الْإِسْحَابَ.

وَالْإِسْحَابُ يَعْنِي أَنْ يَتَخَنَى عَنْ خَطِيئَةِ الْفَاتِنَةِ. وَعِنْدَمَا وَصَلَ إِلَى هَذِهِ الْفِكْرَةِ، رَجَعَ إِلَى نَفْسِهِ يُوَنِّهَهَا "كَيْفَ أَتَمَحُّ لَهَا" إِنِّي خَطِيبُهَا لَشُرْعِي، وَإِنِّي أَمَامَ الْعَالَمِ أَتَمَحُّ أَحَقُّ بِهَا مِنْ غَيْرِي، وَهَذَا أُنْدِي بِأَرْغَبِي بِالْمُبَارِزَةِ تَمَّا هُوَ رَجُلٌ أَتَمَحُّ نَعَمْ رَجُلٌ لَا يَخْتَرِمُ الْقَوَائِسَ "وَأَرَادَ أَنْ يَدْخُلَ مِنْ هَذَا الْبَابِ الْوَاسِعِ الْقَوَائِسَ نَكْتَهُ رَأَى نَفْسَهُ يَهْدَأُ عَنْ ذَلِكَ كُلِّ الْفَعْدِ، إِنَّهُ هَذَا فِي هَذِهِ الْعَامَةِ لَبِيعَةٌ عَنِ الْمَدِينَةِ، أَمَامَ شَيْئَيْنِ أَتَمَحُّ بِمَا أَنْ يُبَارِلَهُ، وَهَذَا بِمَا أَنْ يُؤْذِي بِهِ إِلَى الْإِهْلَاكِ، وَبِمَا أَنْ يَنْصَرَّ وَالْأَنْصَارُ لَا أَمَلُ لَهُ فِيهِ مُطْلَقًا. وَبِمَا أَنْ يَنْسَحِبَ، وَفِي هَذَا صَبَاحٍ مُطِيبَةٍ مِنْ بَيْنِ يَدَيْهِ. وَعَلَى كُلِّ لَا بُدَّ مِنَ الْإِذْعَانِ فَلِلْهَذَا الْخَضَمِ أَجْبَارُ أَصْدَقَاءِهِ، رُبَّمَا يَقُولُونَ فِي شَجَاعَتِهِمْ أَصْدِقَاءَهُ. وَلَا مَنَافَةَ عَلَى الْخُرُوجِ لِي هَذَا الْمَكَانِ الْمُوحِشِ الَّذِي صَادَفَ فِيهِ هَذَا الْوَعْدَ. وَقَالَ "إِنِّيَا جَرِيرَةٌ أَصْدِقَائِي، هَؤُلَاءِ الَّذِينَ لَمْ يَقْبَلُوا الدَّخَلَ فِي فَصْلِ هَذَا الشَّرْعِ."

وَأَقْرَبَ مِنْهُ عَصْمُهُ يَخْذُلُهُ بِنَظَرٍ صَارِمَةٍ، وَلَزِمْنَا افْتَرَّتْ بَعْضُ شُعْرَاتِ حَوَارِيهِ غَضَبًا. قَبْلَ أَنْ يَقُولَ:  
 "إِيهَ أَنْتَ؟ وَتَلْعَنُ قَبْلَ أَنْ يُجِيبَهُ بَعْضُهُ. وَقَالَ فِي نَفْسِهِ: "لَا ذَنْبَ أَنْ أَضِلَّاهُ سَيَحْتَضِرُونَ إِذَا مَا أَنَا أَسْعَيْتُ..."  
 وَأَخْتَرَتْ عَيْنُهُ وَهُوَ يَقْرَأُ نَفْسَهُ "إِذَا مَا قُلْتُ؟" أَيْزُوهُمْ ذَلِكَ؟ "وَأَزْدَفَ "نَعَادَا لَا يُسَاعِدُونِي مَعَ  
 أَنِّي ضَلَيْتُهُمْ وَأَخْصَصْتُ لَهُمْ كُلَّ الْإِعْلَاصِ" غَيْرَ أَنَّهُ ذَكَرَ الْحَدِيثَ الَّذِي هَسَّنَ بِهِ إِلَيْهِ رَبُّهُ فَقَالَ فِي ذَاتِ نَفْسِهِ:  
 "حَقًّا لَّهُ لَا يُمَكِّنُ أَنْ أَغَادِرَ هَذِهِ الْبَلَدَ إِلَّا قَاتِلًا أَوْ مَقْتُولًا. أَوْ تَلْعَنُ مَقْتُولًا... وَحَيْثُ إِنَّهُ ثُمَّ يَقْعُدُ فِي يَوْمٍ مَا  
 بِالْمُعْجِرَاتِ، لِأَنَّهُ حَتَّى مِنْ هَذَا الْبَابِ الضَّيْقُ لَا يُمَكِّنُهُ الْفِرَارُ

وعنى ذكر الفِرَارِ لِأَنَّهُ عِنْدَمَا اقْتَرَحَ عَلَى صَدِيقِهِ ذَلِكَ لَمْ يُشِرْ عَلَيْهِ بِهِ مُطْلَقًا وَقَالَ "عِنْدَمَا سَقَلْتُكَ  
 سَخُنُ" وَقَالَ "إِنَّهُمْ جَمِيعًا أَرْغَدُوا"

وَاحِدَةً خَصَمَهُ مِنْ دِرَاعِهِ وَ"الْبَيْتُ" أَمَامَهُ وَهُوَ يَقُولُ لَهُ "مَاذَا تَسْطُرُ؟" فَقَالَ وَهُوَ يَتَكَلَّفُ لَا يُنْسِمُ "لَا  
 شَيْءَ يَا أَحْمِي" فَقَالَ الْخَصَمُ مُرْتَجِرًا "أَنَا لَا أَفْرَحُ بِمَعَكَ؟" عِنْدَمَا نَظَرَ إِلَى قِسْمَاتِ وَجْهِهِ انْقَاسِيَةً، وَشَوَارِبِهِ  
 تَمْتَصِرَةً فَأَبْهَنَ أَنَّهُ هَالِكٌ لَا مَحْوَلَةَ وَقَالَ فِي نَفْسِهِ "أَيُّ ذَنْبٍ اقْتَرَفْتُهُ حَتَّى امْتَحِقَ هَذِهِ لَمِيزَةُ الْبَيْضَةِ؟"  
 ثُمَّ مَادَا سَقُولَ عَنِّي عَطِيبِي؟" وَعِنْدَمَا تَجَسَّصَتْ صُورُهَا أَمَامَ عَيْنَيْهِ خَاطَبَهَا فِي ذَاتِ نَفْسِهِ "لَوْ تَعَمَّسَ يَا  
 حَبِيبِي مَا أَصَابَهُ مِنْ أَجْلِكَ. يَا حَمَامِي، لَوْ اسْتَطَعْتَ أَنْ تُدْرِكَنِي مِقْدَارَ هَذَا الْمَوْقِفِ الَّذِي أَنَا عَلَيْهِ لَعَلَّمْتُ أَنِّي أَحَقُّ  
 بِحُجَّتٍ وَخِمَالَتٍ مِنْ غَيْرِي إِنْ عِنَّا قَرِيبَ سَاعَتٍ وَسَيَعْلَمُونَ عَلَى مَسَامِعِكَ ذَلِكَ." وَعِنْدَمَا وَصَلَ إِلَى هَذِهِ  
 الْبَعَادَةِ قَالَ فِي ذَاتِ نَفْسِهِ "رُبَّمَا سَاعَتَهَا لَا يَهْتُمُّ بِي إِنَّهَا سَتَكُونُ قَشْقُولَةً الْبَالِ بِهَذَا الْوَحْشِ الصَّارِي" وَفِي  
 سُرْعَةِ الْبَرَقِ عَرَتْ قُبَيْهِ وَمَسَاوِسُ وَطُنُونٌ لَمْ يَكُنْ يَخْشِبُ لَهَا أَيُّ حَنْصَبٍ.. "وَإِذَا كَانَتْ عَلَى صُلْبِهِ مِنْ قَبْلِ؟"  
 وَعِنْدَمَا تَسْأَلُ عَنْ ذَلِكَ فِي سِرِّهِ، أَجَابَ نَفْسَهُ بِقَوْلِهِ "إِذَنْ أَمُوتُ أَنَا مِنْ أَجْلِ لَا خَيْرَ؟" إِنَّهَا لَا شَكَّ كَانَتْ  
 نَحْوَهُ "وَتَبَعْدَ نَفْسُهُ عَنِ التَّفَكُّيرِ فِي ذَلِكَ "لَا إِنَّهَا لَا تَعْرِفُ أَحَدًا سِوَايَ. إِنَّهَا تَخْطِي بِحُجَّتِهَا" وَقَالَتْ لَهُ  
 نَفْسُهُ فِي شَيْءٍ مِنَ الشَّكَاةِ "وَمَعَ هَذَا يُمَكِّنُ أَنْ تُعْمِيهَ إِذَا مَا عَلِمْتَ أَنَّهُ أَقْوَى مِنْكَ.. وَمِنْ هَذَا دَحَسَتْ الْفِئْرَةُ قَلْبَهُ  
 وَمَكَّنَتْ عَلَيْهِ تَهَكُّيْرَهُ، فَأَحَدُ يَفُوكَ يَدًا يَدًا، وَهُوَ يُخَصِّقُ فِي وَجْهِهِ أَضِلَّاهُ، وَكَأَنَّهُ عِنْدَ قَرِيبٍ سَيُخْلِنُ انْتِهَاءَ هَذَا  
 الْمَوْقِفِ الْعَصِيبِ.

وَنَظَرَ إِلَى زَلِيقِهِ نَظْرَةً فِيهَا مَقْرَى فَأَعْلَسَ الزَّلِيقُ "هَاتُوا سَيْفًا آخَرَ.."

وَلَمْ يَكُنْ يَخْطُرُ بِأَبْ أَصْدِقَائِهِ مُطْلَقًا أَنْ يَشَاهِدَهُ عَلَى هَذِهِ الشَّجَاعَةِ الْمَقْرُوعَةِ، فَلَقَعَتْ أَمْسَكَكَ بِالنَّسِيبِ وَكَانَ لَهُ  
 بِهِ خِزْرَةٌ مِنْ دَمَانٍ وَلَوْحٌ بِهِ فِي انْهَوَاءِ دَابِ الْيَمِينِ وَدَابِ الشَّامِ فَتَعَجَّبَ أَصْدِقَاؤُهُ مِنْ ذَلِكَ، وَاقْتَفَرُوا أَنَّهُ سَيَسْتَصِيرُ  
 وَالنَّحْمُ الْخَضَمَانُ رَسْمُ الْخَمِيعِ صَبِيلِ السَّقْفِ كَانَ يَتَقَلَّمُ مَرَّةً وَيَتَأَخَّرُ أُخْرَى وَيَدُورُ عَنْ بَيْتِهِ  
 وَغَنَ شِمَالَهُ وَهُوَ يَتَقَلَّبُ صِرْبَاتٍ خَصَصَهُ غَيْرَ أَنَّهُ - فِيمَا يَظْهَرُ - لَا تَكْفِي الْفِئْرَةُ وَخَلْعًا فِي هَذَا الْمِيدَانِ، لَكِنَّهُ لَعَلَى  
 حِينَ غَفْلَةٍ كَانَ يَصِيحُ صَيْحَةً مُدَوِّيَةً. اسْتَعْيَقَهُ عَلَى إِثْرِهَا مِنْ نَوْمِهِ، فَرَعَا، يَلْمَسُ الْفُؤَادَ كَيْفَ ثَوْنٍ وَطَوَاحِشِ الْهَوَاءِ

- اكتب موضوعاً إنشائياً متكاملًا تحلل فيه هذا النص، مستثمراً مختلف مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :
- تأطير النص ضمن تطور الأشكال النثرية الحديثة، مع وضع فرضية لقراءته
  - تلخيص المتي الحكائي للقصة.
  - دراسة مختلف الخصائص الفنية للقصة، وبيان وظائفها.
  - تركيب نتائج التحليل، وإبراز مدى تمثيل النص لنمط الأدبي الذي ينتمي إليه

## تحليل النص

تميز النثر العربي، قبل عصر النهضة، بالاحتفاظ في مستواه الفني نتيجة الاهتمام بالشكل أكثر من المضمون، إلى درجة أصبح معها النص مجرد معرض لبرخارف النظمية والحساسات البدئية لغارغة. أما في العصر الحديث، فقد تطور هذا الفن، وظهرت فيه أحاسيس أدبية جديدة كالثقافة، والمسرحية، والقصة القصيرة. ويعتبر الفن القصصي من أبرز الملامح الفنية التي ميزت المشهد الثقافي لهذا العصر، وذلك نتيجة لمجموعة من التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية، أبرزها إحياء التراث العربي، والانفتاح على الثقافة الغربية، والاستجابة لتطورات الاجتماعية والاقتصادية المتلاحقة، بالإضافة إلى الدور البارز للصحافة التي ساعدت على الانتشار الواسع هذا الفن عبر صفحات جرائد وأحلامات. وقد مثل الفن القصصي في العالم العربي مجموعة من الأصوات الإبداعية بذكر منها محمود تيمور وبخيت حقي، ويوسف إدريس، وركريا نامر، وعبد المجيد بن جنون، ومحمد زغراف، وأحمد بوقرور، ومحمد إبراهيم بوعلو ويعتبر هذا الأخير من رواد القصة القصيرة في المغرب، ويبرز ذلك من خلال إصداره للعديد من الأعمال في هذا المجال، منها مجموعته القصصية "الفارس والحصان" التي انقطعت منها هذا النص الذي يحمل عنوان "مبارزة".

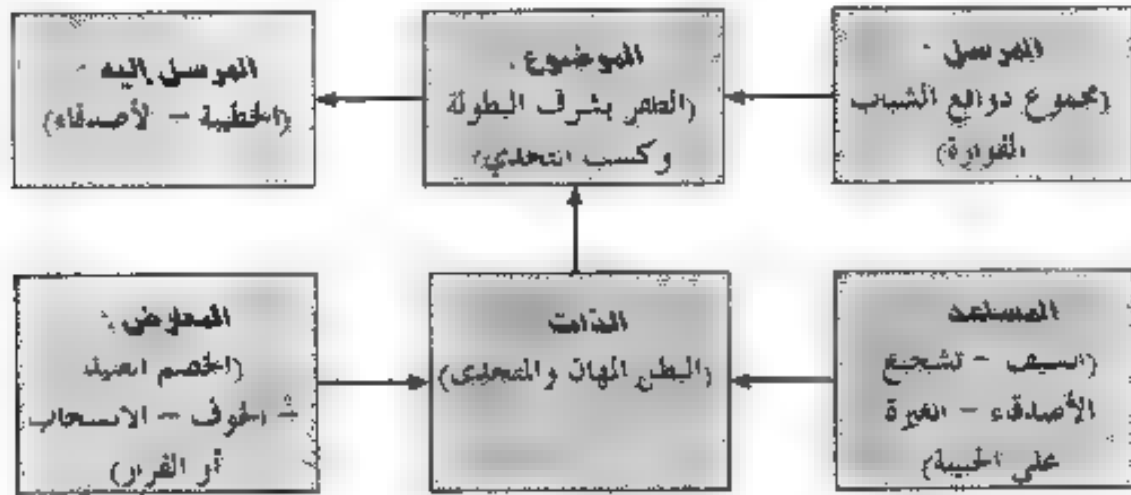
وبه بمجرد ملاحظتنا لشكل النص وحجمه وقراءتنا لعنوانه والفقرة الأولى منه، نكتشف أنه نص نثري قصير، وأنه يتناول شخصية، ويصف حالتها (مخرج - مهان)، ويتحدث عن تأهبها لإبحار حدث (مبارزة) بهذه المؤشرات ندعونا منذ البداية أن نتمرن بأننا بصدد نص قصصي

إذن، ماهو مضمون الأحداث التي تنتظم هذه القصة ؟ وماهي خصائصها الفنية ؟ وإلى أي حد استطاع الكاتب من خلالها أن يعرض لميزات الفن القصصي ؟

لندور أحداث القصة حول شخص وجد نفسه - فجأة - أمام خصم عنيد يريد أن يبارزه. وراود من صعوبة الموقف أن يشرفه سيهان إذا هو لم يقبل هذه المبارزة. وقد حاول البطل أن يتجنب هذا الموقف باختلاق مجموعة من البررات، إلا أن هذه البررات كانت كلها زاهية، بحيث لا تعبر عن سبب معقول من شأنه أن يلغي هذه المواجهة وبذلك تصافرت مجموعة من العوامل، منها استمرار الخصم وسخريته، وإهانة الأصدقاء وغديدهم، وحب الخطيئة والغيرة عليها، في الاتجاه إلى قبول هذه المبارزة، بل وإبحارها بنفس بطوي إلا أنه يتبين، في النهاية أن وقائع هذه المبارزة

لم تكن سوى حلاام تراءت للبطل في نومه نتيجة تأثره بأحداث رواية "الدون كيشوت" في محاربته لطواحين الهواءية. وإذا تأملنا وقائع هذه القصة، من بداية النص إلى نهايته، نجد أنها تنظم في خطاطة سردية تقوم على تعاقب سلسلة من الحالات والتحويلات؛ فالحالات هي مجموعة الأفعال والسلوكيات التي تقرب الذات من إدراك الموضوع (الخروج من الموقف المحرج)، أما التحويلات فهي مجموع الأفعال التي تتجزأها الذات للانتقال من حالة إلى أخرى (اختلاق مبررات لتلافي المعركة - التفكير في الانسحاب أو الفرار)، وقد انتهت القصة باتصال لذات بالموضوع المرغوب عنه (إجراء المبارزة)، وانفصالها عن الموضوع المرغوب فيه (الانسحاب أو الفرار) ولاشك أن امتلاك الذات للموضوع قد مر بمجموعة من اللحظات السردية المتعاقبة ضمن برنامج مودي، بحيث تم الانطلاق من لحظة التحريك أو التحفيز (شعور البطل بالإهانة)، ثم الانتقال إلى لحظة القدرة أو الأهلية (لجوء البطل إلى حمل السيف وإبداؤه الاستعداد لخوض المعركة)، ثم التحول إلى لحظة الإنجاز (الاغتراف الفعلي في المعركة)، وأخيرا الوصول إلى لحظة الجزاء (تقدير الحبيبة واعتراف الأصدقاء).

إن تطور الأحداث، من البداية إلى النهاية قد ساهمت فيه مجموعة من القوى الفاعلة، ويمكن تشخيص هذه القوى لفاعلة، وتحديد أدوارها، وتوضيح مختلف العلاقات القائمة بينها في النموذج العامي التالي:



ومن مطلق أن الوقائع والأحداث لا يمكن إيجازها بمعزل عن المكان والزمان، فإن الكاتب قد اختار حبرا مكانيا يتناسب مع الحدث الرئيسي (المبارزة)، ويتجلى هذا عبر المكاني في "الغابة" باعتبارها مكانا مفتوحا وخاليا، كما أنه عبر عن المكان من خلال الإشارة إلى حركة واتجاه اليد وهي تحمل السيف (ولوح به في الهواء ذات اليمن وذات الشمال) ولاشك أن هذه الخصوصية المكانيّة تجتمع لتخيّل المبرزة أكثر حركية وصرارة وعمقا. أما الزمان فيحتل بحضور محدود في النص، ويتمثل في مظهرين بارزين هما الزمن السحوي الذي يتميز بحيلة الفعل الماضي (وجد نفسه في موقف حرج - واقتراب منه خصمه - ونظر إلى رفيقه)، ثم الزمن النفسي الذي يقاس بلحظات الخوف والحرج التي كانت تعيشها الشخصية قبل الإقدام على المبارزة، ولاشك أن الحضور المحدود للزمن راجع إلى ارتباط أحداث النص بعالم نفسي داخلي أكثر من ارتباطها بعالم خارجي.



أما بخصوص النسق الزمني، فإنه يتميز غالباً بهيمنة الزمن استعالي، وذات من خلال تسلسل الأحداث في النص كما يعرض أن يكون ذلك في الواقع، وإذا كان هذا النسق هو الغالب، فإننا نستنتج من ذلك حالة واحدة لجأ فيها السارد إلى الاسترجاع والاستدكار، حيث يقول على لسان البطل : «إني تعصمت من قبل المبارزة، لقد كنت أتمنى مع أحقي كل مساء، وكنت دائماً أنتصر عليها»، وحالة واحدة أيضاً لجأ فيها إلى الاستشراف والتوقع، ومثال ذلك ما قاله على لسان البطل كذلك «إني عما قريب سأموت، وسيعلمون على مسامعتك ذلك».

وإذا تأملت الوثيرة الزمنية، فإننا نجد تارة تتميز بالتكثيف والاختزال اللذين تنتج عنهما سرعة في تعاقب الأحداث ومثال ذلك : «والنعم الخصمان، وسمع الجميع صليل السيوف، كان يتقدم مرة ويتأخر أخرى، ويدور عن يمينه وعن شماله»، وتارة بالتعطيل والامتداد، وينتج من ذلك توقيفات معينة يحدثها السارد بسبب لجوئه إلى الوصف أو التعليق، مما يجعل السيرة الزمنية بطيئة بالمقارنة مع الزمن في الواقع، ومثال ذلك : «وانشرح عندما نحيل أن أصدقاءه قبلوا واستبشروا إنه سيعود عنهم شبح العزيمة لكنه طأطأ رأسه عندما تذكر أن المبارزة ستكون بسيف حقيقي، بسيف حاد على يمينه يلمع الموت. .»، وتارة ثالثة مكتشف تطابق بين زمن القصة وزمن السرد، ويتحقق ذلك من خلال المقاطع الحوارية التي تأتي في تصاعيف السرد، ذلك أن الحوار هو الحالة الوحيدة التي ينتج عنها تطابق وتساوي بين زمن القصة وزمن السرد :

«ربحكم أن القصة عمل سردي، فلا بد لهذا العمل من صلاحيات يقدمه إلى القارئ، ويتميز السارد في هذا النص بكونه سارداً غالباً ومحايداً، لكنه شاهد على ما يحدث، وذلك وفق رؤية سرديّة تقيس عليها "الرؤية من الخلف"، أي أن السارد يبدو أكثر علماً بما يقع في النص من الشخصية، بحيث يستطيع أن يتفحص في داخلها، فيكشف لنا أحاسيسها ومشاعرها ونواياها وأفكارها، كما أنه يسمح لنفسه بالتعميق على الأحداث وعلى الشخصيات، ومن أمثلة ذلك قوله «إننا لا نستطيع أن نصف بالبطء ما كان يجري في دماغه وهو في موقفه المحرج هذا، غير أننا نستطيع أن نتكهن مع شيء من الحفظ أنه كان يعتبر نفسه غير مهمل هذه المبارزة، وأن الأولى بأحد أصدقاءه المستعين حوله أن يدفعوا عنه هذا الضخم ولكن فيما يظهر أنه لا مفر له من حمل السيف وأن يتقدم نحو خصمه».

وبالإضافة إلى السرد، يلعب الوصف دوراً أساسياً في بناء النص القصصي، ويتم ذلك انطلاقاً من مجموعة من الوظائف المنحرفة أهمها التعريف بالشخصيات والأمكنة والأشياء، لتمثيل التعريف بالشخصيات ما قبل عن الصفات الخارجية والنفسية للخصم، فهو شخص عبيد، وخصم جبار، ورجل أحقر، وروح ضار، وذو قسمة قسية ونظرة صارمة. وكذلك ما قبل عن الخطيئة بأنها فائقة وتشبه الحمامة ومثال التعريف بالأمكنة ما قبل عن مكان المبارزة بأنه مكان موحش وغاية بعيدة. ومثال التعريف بالأشياء ما قبل عن السيف بأنه سيف حقيقي وسيف حاد على يمينه يلمع الموت وفصلاً عن الوظيفة السابقة هناك وظيفة أخرى للوصف تتمثل في إثارة الأحداث والمساهمة في خلق التشويق والتعليق، كقول السارد : «فارتاع وارتجف وابتلع ريقه في شيء من الإشمزج». ولا يمكن أن نغفل كذلك وظيفة ثالثة هي الوظيفة الجمالية التي يؤديها الوصف باعتبارها وسيلة أساسية لتكسيه رتبة السرد، ومنح القارئ فرصة لتستريح من تدفقاته المتلاحقة.

أو خلق تفاعل بين الشخصيات أو التعبير عن عالمها الداخلي بلمحة فكتب إلى تفتية الحوار، والحوار في النص نوعان . داخلي تجر به الشخصية مع نفسها، لمساعد ذلك على كشف ما بداخلها من أفكار ومشاعر ومواقف... )، ومثال ذلك ما حدث به البطل نفسه بقوله : «كيف أصبح له هذا . حتى عطيتها الشرعي، وإنني أمام العالم أجمع أحق من غيري، وهذا الذي ينازعني بالمبارزة إذ هو رجل أحق . نعم رجل لا يحترم القوانين». ثم هناك أيضا الحوار الخارجي، رغم تارة بين البطل وعصمه (ماذا تنظر ؟ لا شيء يا قمي، وتارة بين البطل وأصدقائه (عندما ستفعلت نحن - إنكم جميعا أرغاد) )

وبانتقالنا إلى الدراسة الأسلوبية للنص، نجد أن اللغة المستعملة يهيم عليها المعجم النفسي الذي يساعد على التغلغل في الشخصيات وكشف بواطنها الداخلية، كما أن الكاتب يراوح فيها بين الجملتين الخبرية والإنشائية؛ فالجملة الخبرية تساعد على تقديم الأحداث والتعريف بالشخصيات والأمكنة والأشياء، أما الجملة الإنشائية فتساعد على تحقيق التواصل والتجاوب بين الأطراف المتفاعلة في القصة، وبالإضافة إلى ذلك لا يمكن التغافل عن أهم ميزة تميز لغة النص وهي الوظيفة الشعرية التي تحققها انطلاقا من طابعها الإيحائي الذي يراوح عن اللغة العادية، لينج عن ذلك تعبير جملة تمارس تأثيرا وجدانية على القارئ، ومثال ذلك : (لكن عينه اشتكتنا بعيني رقيقه - إنه سيهدد عنهم شبح اعزيمة - غزت قلبه وسارس وظنون.. )

إن غاية الكاتب من هذه القصة هو استبطان الشخصية الإنسانية وكشف دواخلها وإبراز معانها، وهذا ما ينطبق على الشخصية المحورية، بحيث تبدو شخصية مركبة ومتعددة، تتجلى مجموعة من المتناقضات، فهي تعارجح بين الضعف والقوة، والتردد والحماس، والذل والكرامة، والبقعة والحلم، والواقع والوهم.

استنادا إلى ما سبق، يتبين أن النص يمثل إلى حد كبير مقومات لقصة القصيرة الحديثة، فهو من جهة ينتمي إلى "تيار الوعي" الذي ظهر بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، وكان يهدف إلى استبطان الشخصية الإنسانية وكشف دواخلها وإبراز متناقضاتها. وهذا ينطبق على شخصيه البطل الذي يسمح لنا النص بالقوم في عالمه النفسي الداخلي وتبين أفكارها ورغباتها ومشاعرها المختلفة، وهو من جهة ثانية يمثل هذا النص من خلال قيامه على وحدة الحدث (المبارزة)، وقلة الشخصيات (البطل، وغريمه، وعطيته، وأصدقائه)، والحدودية في الزمان والمكان (لحظة المبارزة في الغابة)، بالإضافة إلى سمات فنية أخرى كالسرود الذي يهيمن عليه الرقعة من الخلف، والوصف الذي يتوزع وظائفه بين التعريف بالشخصيات والأمكنة والأشياء، وإثارة الأحداث، وتكسير رقعة السرود. ثم الحوار بوعيه الخارجي والداخلي الذي يبيح التواصل بين الشخصيات واعطف في أعماقها، وهناك كذلك التنوع في الأساليب بين الخبر والإنشاء، وأخيرا هناك توظيف لبعض الصور البلاغية التي صنعت النص طابعا شعريا إيحائيا

وقد ساهمت هذه المقومات الفنية في بناء نص قصصي يتميز بالشويق والإثارة التي تدفع القارئ إلى الإنجذاب والتركيز والتفاعل مع الأحداث والشخصيات، الشيء الذي طبع النص بسمة خاصة. تجعل منه تجربة مميزة، كما تجعل من صاحبه دعامة أساسية للفن القصصي بالمغرب.



## أ- النص

يقول نيل حجاري في نص بعنوان لمدخل لدراسة المسرح :

غريزة المحاكاة :

يذكر أرسطر عدة حقائق هامة بصدده غريزة المحاكاة حيث يقول : يبدو أن الشفر التشرحي قد نشأ عن سببتين، كنهيةما أصبل في الطبيعة الإنسانية.

1 - للمحاكاة فطرية . ويرتبط الإنسان منذ طفولته . ويعرف الإنسان عن سائر الأحياء بأنه أكثرها استعداداً للمحاكاة ، وبأنه يتعلم عن طريقها معارفه الأولى.

2 - كما أن الإنسان - على العموم - يشعر بمتعة إزاء أفعال محاكاة ( . )

وأقرب أشكال غريزة المحاكاة هي المحاكاة باستخدام أقرب الوسائط للإنسان ، وهي وجوده المادي ذاته بحيث نستطيع التعرف أن غريزة المحاكاة هي القوة الدافعة للإنسان لاستخدام أقدمة وتبضع أقداره ولينطق اللغة متواصل مع غيره من البشر

خطوات المحاكاة :

تخلق المحاكاة لدى الإنسان بانعزاجها مع اللعب لا يدعي عدة وظائف .

ولما كانت هذه الوظائف تجعل من المحضر لنا نذكر نماذج منها

1 - أنها تتيح للإنسان استكشاف حقيقة مشاعره وأفكاره عن طريق تثبيت هذه المشاعر والأفكار وتصنيفها

2 - لاستفادة من خبرته لنفسه عن طريق تكرارها

3 - محاولة فهم حدث ما عن طريق التمثيل المتخوس لهذا الحدث ، مما يسعد على فهمه ، بل وما يجعل هذا الحدث أكثر فهماً وإمتاعاً .

4 - التمتع من محاوره .

يشقى الإنسان بوجه عام - عن طريق محاكاة الأفعال - إلى تحقيق المنفعة الدائية بنفس الفكر أو شعور إلى

لآخرين ويرتبط هذا لقل بجمهور يستمتع بهذا التماز فيرتبط به وباجتماع هاتين المنفعتين - منفعة المؤدي والمنفعي - تنتج منفعة جديدة من هذا التبادل لا تمثل مجرد حاصل جمع المنعني للمؤدي والمتلقى وإنما هي منفعة العرض ( . )

خصوصية العرض المسرحي :

وما يفتينا هنا هو الخصوصية المتميزة لأطراف عملية محاكاة الأفعال عن طريق لغتها

في المشرح عرض لمجموعة من الأفعال المقربة فيما بينها داخل نظام خاص يجري أمام الجمهور .



وهذا يعني أن العناصر الرئيسية لأطراف ظاهرة العرض المسرحي هي :

1 - الممثل (الفنان المحاكي بالأفعال). 2 - المتفرج (المتلقي). 3 - المكان (مساحة المحضور).

ونحن لا ننكر دور الوسائط الأخرى ضمن منظومة العرض المسرحي، وهي : اللغة، والإضاءة، والمخرج المسرحي .. وغيره، ولكن كل هذه الوسائل أو الشخصيات هي في واقع الأمر مكملات لا تدخل ضمن صلب الظاهرة المسرحية، بل إنها إضافات تليها ظروف حرجية تستغل ضمن العرض المسرحي مثل إنكسارات القلوب الضاعين والتكولوجي إلا أن غياب هذه العناصر لا يعني أو يؤثر على وجود الظاهرة المسرحية ذاتها، كذلك وجود المتفرج المسرحي أو التجمُّع والممثل كلها شخصيات يمكن استبدال مواقعها دون أن يؤثر ذلك على الظاهرة في حد ذاتها.

إن اجتماع الفنان المحاكي والمتلقي ومكان يتميمهم هي الزوايا الثلاث للمثلث، وغياب أية زاوية منها يعني عدم وجود المثلث، وذلك مع ملاحظة أن العلاقة بين زاويتا هذا المثلث هي علاقة جدلية وتساوية لا تنصغ للعلاقة بين زاويتي المثلث الهندسي.

الممثل . (الفنان المحاكي بالأفعال) : وهو الشخص الذي يقوم بمحاكاة مجموعة الأفعال (الدور - الشخصية) عن طريق لعبها سواء أكان عزيمته، هذا الفعل أم لم يخبره أم أعد له من قبل، وكل ما يعني أنه يقوم بمحاكاة الفعل فعلاً إياه وتعهداً على وجهه بطريقة فهم الآخرين لصور أفعاله المنتهجة في تزيينها الجديد، وليكشف بها المعنى والشعور الذي ينمي لعرضيهما.

ومما لا شك فيه أن الممثل الذي يحاكي كيفية ارتكابه لجريمته، بحيث يشخصها أو يمثّلها ويؤديها بمحض من المحقق وآخرين لا يدخل ضمن تعريفها بشخصية ودور الممثل، حيث أن محاكاة الممثل لفعل تعتمد كما سبق على الحرية والمجانية لاختيار مفردات الممثل الذي يعزّيه، وكل ما يعني الممثل هو أن يرضف مجموعة الأفعال داخل نظام يتفرض مشاعره وأفكاره. وهذا التزيين الآخر يوجه به إلى جمهور آخر لذلك تختلف مع مقولة أن الحياة مسرح كبير حيث إن المؤدي في الحياة يقدم عرضاً غير مجاني وغير حر.

- المتفرج (المتلقي) . وهو الشخص الذي يستقبل تيار الأفعال لترجمتها إلى مجموعة الأفكار والمشاعر التي من بينها ما قصد إليه العرض المسرحي، ويقاس نجاح العرض والمتفرج، كل في دوره، حسب مقدار أو نسبة كل منهما في ترجمة مجموعة الأفكار والمشاعر.

هذا لا يعني أن العلاقة بين المتفرج والعرض هي بالضرورة علاقة أحادية يكتفى فيها المتفرج بدور المفسر كما هو وارد في تاريخ المسرح الأوروبي، ولكن هذه العلاقة يمكن أن تنحصر في تلك إلى متعة مضاعفة في حال اشتراك المتفرج ضمن تيار الأفعال.

فأبقي مشاركة المجهول من خلال كم هائل من الإسقاطات التي تنبع أساساً من التراكب الثقافي والحضاري لدى المفترج والذي يشكل منه النظم على العظم التي يفتقها العرض، وكم هذا الإسقاط هو الذي يهب العرض روحه المكان (مساحة الخضوع) هو بمثابة بديلة الرواية الثالثة التي تجمع الراويين الآخرين (الممثل + المفترج) ليكوّنوا جميعاً في وحدتهم شكل المثلث بعبارة أخرى هو لمساحة الكتابة التي تسمح للممثل والمفترج ببقاء عناصر يجمع بكل منهما أن يمتنع ويرى الآخر، ويصح لهذه الشعور والأفكار الانتقال لمباشرة بين القطب اللغوي، وهو أمر بالغ الأهمية من حيث أنه يشكل ويحدد خصوصية العرض المسرحي بين باقي الفنون الدرامية والوسائط الثقافية والفنية التي تقدم الدراما ضمن إنتاجها، خاصة في عصرنا الحديث (وهو أمر أشد أهمية بديلة لفصل الاشياء والتأخر بين المسرح والسينما والتلفزيون والفيديو).

كذلك عندما نعلم الخط بين أهمية وضرورة تمكان في المسرحية والرقعة التكميلية والمساعدة للديكور المسرحي أو أية إشارات للإشارة أو الدلالة على مكان الفعل، فهو أمر يستطيع الممثل خلقه، والمفترج قادراً دائماً على تخيله وخلق عالمه داخل في إيهام "تألمع".

من خلال الإشتراط التي تم طرحها نقرر أن توجد الروايات الثلاث بنسخت المسرحي (الممثل + المفترج) هي الفعل الأزلي والآخر لإثبات وجود الظاهرة والعرض المسرحي من عدمه إن كافة العناصر الأخرى التي تدخل ضمن تركيبة العرض المسرحي المعاصر، هي في الواقع عناصر متغيرة وغير رئيسية، بل يمكن استبدالها أو الاستغناء عنها.

وإذا كانت نشأة المسرح الإغريقي قد وضعت كافة طبقات العرض المسرحي من أجل خدمة فكرة المفروض، بحيث شكلت مكان وعلايق العرض المسرحي، بل وطرق الأداء التمثيلي وإمكانيات الفاع المسرحي، فذلك لأن إبداعات القول قد سيطرت في تلك الآلية على فن العرض المسرحي بحيث جعلته يتراوح ويتأخر كثير ليخضع فنون القول وهو الأمر الذي قمنا على أرسطو فجعل عنوان كتابه "فن الشعر" وانطلق الممثلون من بعده يصوغون وراء الكلمة المنطوقة على خشبة المسرح يبحثون في جزئها ويخوضونها حتى أشرف أنوار العرض المسرحي من خلال طبقات العصور الوسطى.

ولما كنا لا نذكر القيمة العظيمة للقيمة التي تمثل وسيلة نقل الحضارة الإنسانية عبر الأجيال، إلا أننا نقرر أن الكلمة أو اللغة في ظاهرة العرض المسرحي تقاس قيمتها داخل تطور الفضل المسرحي بمدى تغيرها عن الشخصية الدرامية، أما قيمتها كفن لغوي فتأتي ضمن تزيينات عناصر الإضاءة والملابس والمناظر والموسيقى المسرحية، دون أن ندخل روايات النسخ المسرحي التي أوصفناها من قبل.

- لكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص، موظفا مختلف مكتسباتك المعرفية والمنهجية والنقدية، مسترشدا بالمطالب التالية :
- صياغة تمهيد مناسب للنص، مع وضع فرضية لقراءته.
  - تلخيص مركز لأهم الأفكار والقضايا المتضمنة في النص.
  - التعرف بالعناصر الأساسية والثابتة لخطاب المسرحي، وإبراز العلاقات التي تنظمها
  - بيان المنهجية المتبعة، ومختلف الأساليب السجالية المعتمدة في معالجة الموضوع.
  - تركيب معطيات التحليل، وتقديم رأي الكاتب فيما يتعلق بخصوصية المسرح وعناصره

## تحليل النص

بعد المسرح بحق أب للفنون، فهو يحوي في طياته على القصة والسرد، وعلى الموسيقى والغناء، وأشكال الرقص، كما كان في القدم يعد من أولى فنون الشعر نظرا لاعتماده اللغة الفنية الرقيقة. ولعل تعدد العناصر وتداخل الفنون في العمل المسرحي يطرح إشكاليات على معنى إعطاء تعريف دقيق لهذا الفن، حيث وجدنا من يركز على اللغة، وعلى النص المسرحي في ذاته، وبعد ذلك جوهر الإبداع المسرحي. كما وجدنا من يركز على عملية العرض وما يرتبط بها من تمثيل وديكور وإضاءة. ومهما اختلفت تعريفات المسرح فإِنَّه لا جدال حول وظيفة الجليلة التي يؤديها في تربية الناس وتغذيب أذواقهم وأخلاقهم. وإذا كان الخطاب المسرحي قد فرض نفسه، كظاهرة، من خلال تراكم الأعمال الإبداعية، فهل لا ينبغي أن يحجب الدور الذي لعبته الكتابات النظرية والنقدية من أجل ترسيخ هذا الفن وتوجيهه وتطويره ويندرج في هذا السياق ما يقدمه الكاتب المصري ليل حجازي في هذا النص الذي يحمل عنوان "مدخل لدراسة المسرح"

يؤحي عنوان النص السابق بأن الكاتب يحاول أن يقدم مقاربة نظرية، يعتبرها مطلق وأساسا (مدخل) لدراسة المسرح، وسعجاء عناصره وخصائصه الفنية المختلفة.

إذن، ما هي الأفكار والقضايا التي تناوها الكاتب في هذا نص ؟ وكيف عوف من خلالها العناصر الأساسية ولاتوية للخطاب المسرحي ؟ وما هي الطريقة المنهجية المتبعة، والأساليب السجالية المعتمدة في معالجة هذا الموضوع ؟ وإلى أي حد استطاع الكاتب أن يقدم لنا تصور نظريا واضحا حول الخطاب المسرحي ؟

ينطلق النص من رأي مشهور لأرسطو ورد في كتابه المعروف بـ "فن الشعر"، وفيه يحدد العوامل التي ساهمت في نشأة الفن المسرحي، والتي يلخصها في سبين هما اتخاذ الإنسان من المحاكاة وسيلة فطرية للتعليم، والتداؤه بمحاكاة الطبيعة وعناصرها. وأقرب وسائل المحاكاة هي تلك التي استعمل فيها الإنسان جسده (وجوده المادي)، مما ساهم بشكل كبير في ظهور التمثيل المسرحي.

وقد انطلق الكاتب بعد ذلك لتحديد جملة الوظائف التي تؤديها محاكاة في علاقتها بالعمل المسرحي.



فحصها في . تمكين الإنسان من اكتشاف مشاعره، ومساعدته على فهم أعمق الأفكار والأحداث، فضلاً عن مساعدة متلقي العرض المسرحي على التخفيف من مخاوفه

وفي سعيه للإحاطة بمحورية العرض المسرحي، يرى الكاتب أن هناك ثلاثة عناصر أساسية تشكل جوهر العرض المسرحي، وهي الممثل (المحاكي)، والمخرج (المتلقي)، والمكان (دولة التمثيل)، معتبراً بالي الوسائط الأخرى كاللغة، والإضاءة، والإخراج المسرحي . عناصر ثانوية يمكن الاستغناء عنها في عملية العرض المسرحي، بخلاف هذا الجوهر الذي لأم عليه المسرح اليوناني، والذي كان يحظى احتفاء خاصاً بالكلمة، بحيث كانت «كافة تقنيات العرض المسرحي من أجل خدمة الكلمة المروعة»

من خلال ما سبق يتبين لنا أن الكاتب يحصي ثلاثة عناصر أساسية لعملية عرض مسرحي هي الممثل، والمخرج، والمكان. كما يحصي عناصر أخرى ثانوية هي : اللغة، والمخرج المسرحي، والتمويل، والإضاءة، والملابس، والموسيقى. وكل هذه العناصر . الأساسية منها، والثانوية تظل مرتبطة كما جاء في بداية النص بمفهوم أساسي هو مفهوم المحاكاة . ولذلك يلزمنا لفهم عملية العرض المسرحي الوقوف عند هذه العناصر والمفاهيم بالتعريف والمحدد : **1- المحاكاة** : هي مفهوم حدد مدلوله أرسطو خاصة في كتابه "فن الشعر" الذي اعتبر فيه الفنون، ومنها الفن المسرحي والميلامي، أشكالاً للمحاكاة، حيث قال : «المحاكاة والمأساة، بل والميلام . . . وجن صناعة اعرف بالناي ولقيتارة هي كلها أنواع من أنواع المحاكاة في مجموعها»<sup>(1)</sup>. والمقصود بالمحاكاة الطريقة التي يحاول بواسطتها هذه الفنون نقل مظاهر الطبيعة، وأحداثها، وتمثيل الأفكار والمشاعر الإنسانية . . . ويعبر أرسطو أن المحاكاة، لا يمكن اعتبارها تقليداً للواقع، لأن الفنون ومن أهمها المسرح تعتمد تشكيل الواقع في حلة جديدة، تجمع بين أسس وأرثي . . . هو عليه، وهذا مخالف أرسطو نظرية الممثل الأفلاطونية التي اعتبرت الفنون بعيدة عن الوصول إلى الفن الأعلى، لأنه مجرد محاكاة للواقع الذي يعبر بدوره بمحاكاة لعالم المثل.

**2- الممثل (المحاكي بالأفعال)** : يعد الممثل دعامة أساسية في عملية العرض المسرحي. فلا يمكن تصور مسرح بدون ممثل أو ممثلين، إنه لشخص الذي يحاول بواسطة صوته، وحركاته، وإشاراته . . . محاكاة الأفعال، والأفكار والمشاعر المتضمنة في المسرحية . . . معونها نقل كل ذلك إلى الجمهور والتأثير فيه . ويتصف فعل الممثل في نظر الكاتب بمسألتين هما : الحرية، والمجانية، مما يعني أنه لا تفرض عليه قيود تلزمه بإدائه معين شبيه بذلك الذي يقوم به الممثل أمام المحقق. ومن هنا يختلف الكاتب مع من يأخذ بمقولة «الحياة مسرح كبير»، لأن الأفعال في حياة تفقد إلى الحرية والمجانية خلافاً للممثل.

**3- المخرج (المتلقي)** : هو الشخص الذي يتلقى ما يعرض في المسرح فيترجم ذلك إلى أفكار ومشاعر، ومن هنا يكتسب العرض المسرحي قيمته عقداً تأثروا في متلقيه . هذا المتلقي الذي لا يقف سلباً أمام ما يتلقاه، بل يمد لراءته، وتأويله من خلال إسقاطاته، وتراكباته الذاتية والحضارية، وباحتضار من خلال ما يسمى في نظرية لانتلي بـ "أفق الانتظار"

١ - أرسطو هانس، فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الفلانة - بيروت/ 1973 ص - 38.



ويرى الكاتب أن إسقاطات الخلق وتأويلاته هي التي تنحصر في العرض المسرحي حياته وتمثله روحه. أما أرمطو فيرى وظيفة المسرح تكمن في تظهير الخلق من بعض الانفعالات الصارة، مثل الخوف والرحمة، حيث يرى أن «المسألة هي محاكاة. تنير الرحمة والخوف، فتؤدي إلى التظهير من هذه الانفعالات»<sup>(1)</sup> وإذا كانت العناصر السابقة عناصر أساسية، فإن هذا لا يعني غياب عناصر أخرى تحضر في العرض المسرحي، والتي اعتبرها الكاتب ثانوية. ويمكن توضيح دلالات هذه العناصر من خلال الجدول التالي:

اللغة	المقصود من اللغة التي تتكلم بها الشخصيات. وقد كانت لغة المسرح القديم لغة شعرية ذاتية تعتمد مختلف أشكال الإيحاء والتصوير البلاغي. كما كانت تنظم وفق وزن مؤطرة لكن دور اللغة في المسرح الحديث تراجع لصالح لعناصر المتعلقة بالعرض. وأصبحت اللغة في الغالب لغة نظرية قريبة من لغة الحديث اليومي.
الموسيقى	كانت الموسيقى تلعب دورا بارزا في المسرح اليوناني القديم، حيث كانت الجوقة المؤدية للأشياء تعد من شخصيات المسرحية، وفي المسرح الحديث تطورت التأثيرات الموسيقية، لتتناسب مع المشاهد، ومع الأحداث، ومع مشاعر الشخصيات.
الملابس	يتولى تصميم الملابس شخص متخصص، حيث يختار الملابس المناسبة للمشاهد وشخصيات، من حيث الأشكال والألوان... إلخ.
المؤثرات	هو الشخص الذي يتولى ما يتعلق بالمسائل المادية، كشراء أدوات التذكير، وأداء الواجبات المتعلقة بفضاء العرض، ومتطلبات الممثلين... إلخ.
الإضاءة	هي العناصر الصوتية التي تسلط على خشبة المسرح أو الممثلين، والتي تختلف من حيث اللون والشدة والحركة، وباختلاف المشاهد والوصفات..
المخرج المسرحي	هو الشخص الذي يتولى توزيع الأدوار على الممثلين، وتحديد مختلف أشكال الأداء، وترتيب المشاهد.

وقد سلك الناقد في تقريره من خصوصية الفن المسرحي منهجا مستقر قريبا انطلاقا فيه من الجزئيات المتعلقة بهذا الفن، منتها إلى تقرير تصوّره العام وهكذا رجسناه في بداية النص يتحدث عن خشبة المسرح، وعن المحاكاة المسرحية وخطواتها، ووظائفها، قبل أن ينتقل إلى تحييد العناصر الثلاثة الجوهرية للممثل، والمكان، والخلق، لينتهي في الأخير إلى تأكيد أن جوهر المسرح هو هذه العناصر الثلاثة، مقصيا باقي العناصر وفي مقصدها اللغة إلى مراتب دنيا وقد استعان الكاتب للدفاع عن أطروحاته حول الفن المسرحي بعدة وسائل حجاجية لعل أهمها أسلوب التعريف، حيث وجدنا الكاتب عبر نصه حريصا على ضبط الخصائص المسرحية والتعريف بها، خاصة تلك التي اعتبرها جوهر الفن المسرحي (الممثل والمكان والخلق) كما حضر من الأساليب الحجاجية أسلوب المقارنة، وذلك





من خلال مقاربة الناقد بين الممثل والمذنب لدي محاكي كيفية ارتكابه لجريته، والمقدرة بين المسرح اليوناني والمسرح الحديث وقد دعم الناقد منهجه بالحجج من خلال الاستشهاد بأراء أرسطو حول المحاكاة والمخضور اللغوي في الشعر المسرحي. فضلا عن استحضاره لبعض المرجعيات المعاصرة الحديثة كنظرية انتقني لتي وظفها لإبرار كيفية تفاعل انتقني مع ما يعرض عليه من مسرح؛ كن هذا مع حرص على التبرير وتعليل ببعض أسائل الإشكالية. ومن أمثلة ذلك تبرير سيطرة فن القول في المسرح اليوناني، بأن «إبداعات لقول قد سيطرت في تلك الآونة على فن العرض المسرحي»

وفي ارتباط بهذه الأساليب الحجاجية، حرص الناقد على صمد قدر كبير من تماسك نصه واتساقه من خلال الاستعانة بمجموعة من الروابط اللغوية، كالأحالة بواسطة الضمائر وأسماء الإشارة (هي، هو، هذا، هذه، ذلك هاتين، هنا)، والوصل بين الكلمات تارة وصلا تطابق (الواو، مثل)، وتارة وصلا عكسي (بل، ولكن، إلا أن، إلا أننا، وهذا لا يعني)، وتارة وصلا سبب منطقي (لهذا، بذلك، بحيث، حيث إن، فذلك، لأن..).  
يوضح لنا من خلال التحليل السابق، أن الناقد قد حاول تقريبا من خصوصية الفن المسرحي، فربطه أولا بالمحاكاة، لتي تليد إعادة تشكيل الفن المسرحي للواقع في حلة جديدة، قصد الوصول إلى ما هو ممكن، وتجاوز ما هو ممكن وقد حصر الكاتب عناصر الفن المسرحي في ثلاثة هي الممثل والمكان والمظهر، معتبرا باقي العناصر كالمثاقفة والإضاءة والمخرج والملابس. عناصر ثانوية لا يمكن إدخالها في تعريف جوهر الفن المسرحي وقد رأينا كيف أن الكاتب قد ضمن لنصه أساسا حجاجيا متبا من خلال الاستعانة بعدة أساليب حجاجية كالتعريف، والمقارنة، والاستشهاد بأراء وأفكار النقاد ابقامى والمحدثين. وقد دعمت وسائل الانتساق (الأحالة والربط بمختلف أنواعه) هذا الجانب الحجاجي، الذي زاد من قوته حرص الكاتب على التعليل والتبرير على أن الرأي الذي قدمه الكاتب لا يخلو من طرح عدة إشكاليات فكيف يمكن قموش الجانب اللغوي في المسرح إلى درجات دنيا واعتباره مكملا إضافيا قيمته مثل قيمة الإضاءة والملابس؟ لا شك أن الكاتب ها يتحير لصالح العرض المسرحي في مقبيل إقصاء النص. فالدغة تدعب دورا أساسيا في تفرييد من الشخصيات وأفكارها ومشاعرها، وقد صرح بذلك الناقد بوصوح في هدية النص فلماذا إذن يجب علينا قموش اللغة؟ وما قيمة العرض المسرحي إذا حذفنا منه الجانب اللغوي، ونصورنا شخصيات المسرحية بكماء صماء لا تعبر إلا من خلال حركات؟



## النص

يقول محمد تيمد في نص مسرحي بعنوان "كأس قهوة" :

المرأة : لقد أصابي ألؤلؤف (ذهب ليعبس قزل الكزيس)  
الرجل : أما أنا فأحس أنني في حاجة إلى كأس قهوة  
(يدخل إلى الفندق)

المرأة : يا زوجي : هذا لزوج منهرم لا يعرف طريقا  
إلى الزاوية . لو أننا بذل هذا الفئق بئنا  
عمارة من أربع طبقات، في كل طابق شقة،  
وأكرمت كل واحدة بألف أو ألف وخمسة مائة  
درهم ساهما أولا في تخفيف أزمة السكر  
ونكأن لنا دخل يقرب من مليوني سنتيم

الرجل : (من الداخل) أين الماء ؟

المرأة : في الأنبوب . إني من سوء الملائكين  
اليوم عندما أحضر معهم الحفلات . سوء  
أولت الدير كان زوجي يحكم لهم في  
قضاياهم مع المكثرين فأولهم كانت له  
عمارة هي الآن ولدت ما يتأخر العشرين وآخر  
وآخر

الرجل : أين القهوة ؟

المرأة : في المنيبة . إني ربي نفسي يوما وقد لمنت  
حقيقي وانصرفت إلى أهلي عشر رنة مع  
هذا . لزوجي لم أر فيها يوما رجدا استطاع أن  
أقسم له

الرجل : أين السكر ؟

المرأة : في الطابق الثاني من زوج الخزانة . حتى

البحيرة التي كانت تجلب بعض الناس على  
الأقل إلى مقهى الفندق حيث كنت أبيع بعض  
المشروبات قد أغلقوها بدعوى أن أسماكها  
طعمت وبذلت وكانت كانت مفتوحة من أجل  
الصيدين وحنهم . وأولئك الذين كانوا  
يخيمون على جياتها ويجمعون منها مضطفا  
لهم . لأن ظروفهم لا تسمح لهم بالاضطاف  
في أماكن حيث الغلاء والزحام على كل  
شيء حتى على المراحيض

الرجل : أين المنقعة ؟

المرأة : قلب اخلط بأضمت

الرجل : كذا تهكماً أين المنقعة ؟

المرأة : قلب اخلط بأضمتك

الرجل : (بخوض) أرجوك كماك مواح

المرأة : وأنا كنت أنزع . لقد حقت بك ذرعا  
أصبت لك أهو لك . انكس وأغسل لك  
أفسح بك . لقد ملت أريد أن  
أستريح . رخن لا يستطيع أن يتدبر امرأة  
ولو في كأس من القهوة له

الرجل : لا تقضي يا عزيزتي ، أنا عرف سب  
عظيك . إنما أنت تغرين إني كنت قاصيا  
عادلا . لقد كنت أطبق القانون ولا أخاف فيه  
لومة لائم ، وأنا الآن مدير هذا الفندق ، وأنت

عاطفني في إعادة فتح البحيرة أنا ثم أحدثت في شيء

المرأة : حدثت لأنني صديقتك وأستاذك

الرجل : ثم أعيد أعترف بأستاذيتي غممني الصديق

وكان كذاباً، غممني الإخلاص في القتل وكان

مزاولاً، وغممني وكان رغبتي وكان

أزجوك أتركبني الآن.

كاهنة المطبخ مطبخة منى مكس الطبقالأرق 1997  
ص 20 - 22 (مصرف)

زوجتي المديرة تعيش من غرق حبيبك.

المرأة : وبذلك عجلوا بمنحك التقاعد وإلا فأنت

أخضر من أستاذك ألم يقيم عندك حفلة تركبته

وعقته بلاذته ؟ ماذا أعطانا ؟ لقد عسرنا على

لغيبه كن ما نمتك وقدأ أعطانا هو ؟ أوزاقا

زوجنا بإعادة فتح البحيرة فلا البحيرة

انفتحت رلاً لأوزاقى أصبحت ذاب قيمة

الرجل : أنت التي قلت بتبني الحفل وأنت التي

## بـ الأستلزام

اكتب موضوعاً إثباتياً متكاملًا تحلل فيه هذا النص المسرحي، مستثمراً مختلف مكتسباتك

المعرفية والمنهجية والنقدية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :

❑ تأطير النص ضمن تطور الشكل المسرحي في المغرب، مع وضع لمحة لقراءته

❑ تلخيص مضامين النص المسرحي

❑ دراسة الخصائص الفنية لنص المسرحي، وبيان وظائفها

❑ صياغة خلاصة تركيبة تبرز من خلاله مدى تمثيل النص خصائص الخطاب المسرحي

## تحليل النص

على الرغم من أن المسرح يعد من أقدم الفنون ، حيث ازدهر في الحضارات القديمة، كحضارة اليونانية

والرومانية والفرعونية فإنه لم يظهر مفهومه الدقيق في الحياة الثقافية العربية إلا في النصف الثاني من القرن التاسع

عشر، نتيجة الاحتكاك الثقافي مع المسرح الأوروبي أما في الثقافة المغربية، فإن هذا النص لم يظهر إلا في بداية

الستاتيات، هذا إذا استثنينا حسب أبحاث المغربي الدكتور حسن الميحي، بعض الظواهر ما قبل المسرحية مثل

المساهد، والحلقة، وحفلات مسطغان، المطبة ومن هذا عرفت المغرب خاصة في مرحلة ما بعد الاستقلال - ظهور

أسماء لامعة ساهمت بشكل كبير في تطوير المسرح المغربي، نذكر منها الطيب الصديقي، وأحمد الطيب المصني، ومحمد

الكعوط ويعد كاتب هذا النص "محمد تيمز" (1939 - 1993م) من أشهر الأسماء التي أغتت اشهد الثقافي

في المسرح المغربي، وذلك من خلال جهته من الأعمام المسرحية، منها "الأحدية الدائمة"، و "كان يا ما كان"،

و"الرغبة"، و "كاهنة المطبخ" التي انطفت منها هذا النص

انطلاقاً من الشكل الطباعي لنص، نلاحظ أنه يتأسس على حوار يدور بين شخصيتين هما "الرجل"

و"المرأة"، كما أن بعض الإرشادات الموجودة في بدايته تساعد على تحديد وضعية الشخصية، مثل (تذهب لتجلس



لوق انكرسي) فهذه المؤشرات توجهنا إلى المراض أن النص ينمى إلى نوع أدبي معين هو "مسرح".

(ذن، ما هو الموضوع الذي يعرضه الكاتب محمد نيمد في هذا النص للمسرحي؟ وما هي مظاهره الفنية؟

وإلى أي حد تثل هذه المظاهر خصائص الخطاب المسرحي؟

يكشف حوار الدائر في النص بين المرأة (الزوجة) والرجل (الزوج) عن مؤاخذة الزوجة لزوجها بسبب امتناعه عن بيع الفندق الذي اشتراه لها، بعد إحاطته على التقاعد من عمله في القضاء، لمحدودية لعائدات المالية هذا المشروع الجديد، ومطالبها المتكررة والملاحية إياه باستبداله بمهارة بمخصص شققها للكرام حتى يحقق ما يذبح ما تحلم به من حياة الرفاهية والعيش الرغيد التي تحياها قريباته من نساء الملاكين. ومن ثمة فهي ما فتئت نصب عيه جنم غضبها لأخياراته ومواقفه المحتملة (لي البيت أو العمل) التي لا ترضي تطلعاتها الاجتماعية، ولا تتفق مع طبيعة اهتماماته المعيشية اليومية، متأقفة بذلك من شقاء حياتها الزوجية، ومتعذب وأحباب البيت ومسورياته

ولما كانت المرأة (الزوجة)، وبدافع من حسنها الاجتماعي المطلق إلى التسلق الطبق، تنظر بعين العيرة والحسد إلى ما تتمتع به غيرها من نساء الملاكين من بدخ ورفاه ماديين. وبالنظر كذلك إلى تراجع العائدات المالية لفندق، بسبب إغلاق البحيرة التي توجد إلى جوارها، والتي كانت من قبل مهوى الصيادين والمصطافين وقلبهم لتسبية والتماس الراحة واهدوء هذه لأسباب وغيرها لا تكف المرأة (الزوجة) عن مؤاخذة زوجها على نزاهة يده وإخلاصه في عمله، معتبرة ذلك مبررا كافيا لأن يجعل بإحاطته على التقاعد خلافاً لأمنه المحتمل الذي يوقعه سنا، ومع ذلك لا يران في عمله يرتقي درجات سنك الوظيفة التي يتسبب إليها، بحيث أقام مؤخر احتفاليين كبيرين في الفندق - أحدهما كان بسبب ترفيته جديدة، والآخر بمناسبة عيد ميلاده - وقد تكفل مائت الفندق بمصروفيهما ولقائهما مقابل وعد الأسماء له بإعادة فتح البحيرة، وهو وعد لم ينفذ به صاحبه، مما صاعف من غضب المرأة (الزوجة)، وتآلفها من زوجها الذي يضع ثقته في غير موضعها الصحيح

وبالتوقف عند بعض المؤشرات لنصية الخاصة بالممكن الذي تقع حصة أحداث المسرحية ورفائعهما نجد أنها تنحصر في "الفندق" وما يتعلق به من مرافق، كالتطابق الثاني، والمطبخ، ودراج الخزائن، والمقهى وما يجاوره من فضاءات خاصة، كلبيرة التي تم إغلاقها عبر تراجع مياهها وضغط أنماكها...، ولما كانت هذه الفضاءات والأمكنة "حقيقية" تنطق من واقع المسرحية وأحداثها لمختلعه، فإن ثمة أحيازاً وفضاءات أخرى "خيالية"، أي مألوم لها لا تفتن إلا بأذهان أصحابها وتطلعاتهم الشخصية الخاصة، كالعمارة ذات الطوابق الأربعة المكشوفة شققها، بحيث تسمح لإعدادات المالية بتسلسل عمارات وشقق أخرى جديدة لحكم بامتلاكها روجه القاضي المقاعد، وتنعس من خلاف عن رغبتها في الانتماء إلى حياة نساء الملاكين ومشاركتهن متدياقن وحفلاتهن الصاخبة.

أما المؤشرات الزمنية التي توظف أحداث هذا النص المسرحي فهي على قنيتها ومحدوديتها الملحوظة تساعد على تبين هذه الأحداث واستكناه خصائصها وأبعادها الفنية والدرامية، فزواج المرأة من الرجل، مثلاً، قد مرث عليه عشرون سنة، مما يسمح بالكشف عن الاختلاف الحاصل بين طباع وميول ونمط التفكير لدى الزوجين ويعتق من عبية الصراع القائم بينهما، بحيث تتحول فورة حب وحرارة المودة بينهما إلى خود وفنور وسام وصحر (عشرون سنة مع هذا الرجل لم أر فيها يوماً واحداً أستطيع أن أتسم به... وأنا لست أفرح لقد صقت بث

درعاً ، وكذلك الحال بالنسبة للرجل (لروح) الذي أحيل على التقاعد بعد ما كان قاصياً مشهوداً له بالعدل والجرأة وعفة اليد خلافاً لأستاذه الذي يقوفه ساً ودهاء، والذي لا يزال يعمل في سلك الوظيفة مداوماً على عمله لشدة احتياله ومكره، بحيث لم يسلم من خبثه حتى تمسده ندي كان وحداً من ضحاياه بحسب ما تكشف المرأة عنه في سياق محاورتها لروحها (ولذلك عجبوا بمحكت التقاعد - إلا فأب أصغر من أستاذك)

ولمن ما تقدست الإشارة إليه كميل بأن يحدد لنا لشخصيات أو القوى الفاعلة في النص المسرحي ويكشف عن طبيعتها ومدى أهمية دورها (أو أدوارها) نفسية والدرامية بحيث يحكم القول أن ثمة شخصيتين أساسيتين في المسرحية : هما المرأة (أو الزوجة)، والرجل (أو زوجها)، فالمرأة هي زوجة مدير الفندق والقيمة على أعماه وشؤونه، ملوثة، صخرة ومتأففة بما يصدر عن روحها من سووكات وتصرفات، متسلقة وطامعة إلى الرقي الاجتماعي والانتماء إلى فئة الملاكين، باقمة على زوجها وغاضبة من مكر أستاذه القاضي المحتال. أما زوجها الرجل الذي هو مدير الفندق ومالكه، والقاضي الذي أحيل مبكراً على التقاعد والذي كان صفة لصب واحتيال أستاذه فتمست مثله وقيمته، وفي مخصص لقناعاته الفكرية والأخلاقية . كنت قاصياً عادلاً، لقد كنت أحب القانون ولا أخاف فيه لومه لائم، وأنا الآن مدير هذا الفندق، وأنت زوجه المدير تعيشين من عرق جيدي ) ولا يعمل الإشارة في هذا الصدد إلى شخصيات أخرى غير أسامية ثم التطرق إليها على نحو عابر أو في إشارات متفرقة : كنساء الملاكين المعتمات بمخلفات وبدخهن، والأستاذ أو القاضي المحتال صديق الزوج وربون الفندق . الخ ومعقدور النموذج للعامل أي يحدد طبيعة العلاقات القائمة بين هذه الشخصيات المسرحية : أي مجموع العوامل في النص المسرحي ككل انطلاقاً من محاورها الثلاثة المعروفة التي هي الرغبة، والتواصل، والصراع فعلى سبيل المثال، إذا ما اعتبرنا المرأة (أو الزوجة) ذات موضوعها الرغبة في بيع الفندق و استبداله بعمارة لمكراء، فإن المرسل هو الغيرة والحسد من نساء الملاكين وحفلات الصاخبة (وغيرها من الاعتبارات الاجتماعية التي تسير في الاتجاه نفسه)، والمرسل إليه هو المجتمع المحلي وحياة أسر والرفاء والبدخ. أما معارض فهو ضعف الإمكانيات المادية للأسرة، والرجل (أو لروح) المنشبت بقيمه ومنه والمرامض لكل تغير أو تحول، وكذلك انصراف الزبائن عن الفندق (المهجور)، وإغلاق البحيرة وسوء أحوال مياهها وأسمائها دون أن تنسى الإشارة إلى الأستاذ وما سلبه من مال الزوجين مقاب وعود كاذبة، وأخيراً يبقى المساعد هو المال المتحصل عليه إن أمكن بيع الفندق ونمت موافقة الروح على ذلك مما يسمح للمرأة (أو الزوجة) بتحقيق ما تصبو إليه نفسها من رغاب وأمنيات وإذا كان الحوار مسرحي لقائهم بين الزوجين (الرجل والمرأة) كميل بالتعريف عسوى وطبيعة الأفعال والحالات والوضعيات التي تخصهما في النص المسرحي، كالآتي

الأنواع	الذهاب للجلوس فوق الكرسي، مؤاخذه الزوج على قراراته والتهكم والاستخفاف بسوء أفعاله وتصرفاته (العمل في القضاء، التقاعد، العلاقة بالأستاذ الخ )
الحالات	الشعور بالغضب، إبداء الضيق والعزم، التعبير عن الميل والصبر، الميل إلى السخرية والتهكم
الوضعيات	الرغبة في التحول والتغير والبحث عن غمط حياة أخرى جديدة (التحول من إدارة الفندق وتغيير متطلباته إلى حياة نساء الملاكين وامتلاك عمارات لمكراء )



الرجل (الزوج)	الأفعال	المبادرة إلى تحضير كأس قهوة، إدارة شؤون فندق بعد الإحالة على التقاعد من مهنة القضاء.
	الحالات	ترايد الإحساس بالقلق والتوتر والشعور بالحرلة والوحدة نتيجة التخلي عنه وخدلاله من قبل الزوجة وصديقه الأستاذ المحتال..
	التوصيات	الحاجة إلى الاختلاء بالنفس بعيداً عن الآخرين، والبحث عما يمنحها الشعور بالرضا والطمأنينة (شرب القهوة، الاعتماد على النفس في تدبير شؤون الفندق، الولاء لبقاعات والمثل التي يعتقد بها في الحياة العملية والزوجية) .

لأنه عقدور هذا الحوار نفسه، بكل ما يعرضه من مشاهد الشقاء وتماسة الحياة الزوجية أب يكشف أيضاً عن مستوى الاختلاف (وكذلك الخلاف) بين الرجل والمرأة في تدبير أحوالهما لمعيشية يومية، وعلاقاتهما الاجتماعية، ومكانتهما المادية نتيجة تباين طابعهما وقناعاتهما الفكرية والأخلاقية مما يخلق مبرداً من التناقضات، ويعمق من شدة الخلاف والباعد بين الطرفين ويحدد نتيجة لذلك كله أشكال الصراع ومظاهره في النص المسرحي (الصراع الاجتماعي، الصراع الفكري، الصراع النفسي...)، كالآتي :

أشكال الصراع ومظاهره في النص المسرحي		الرجل	المرأة
الصراع الاجتماعي	الصراع الفكري	الصلابة في الموقف والمحافظة والثبات على الأوضاع لقائمة وتكريسها (التقاعد من العمل في القضاء، إدارة شؤون الفندق) ، القناعة والاكتماء بما هو متيسر والتعفف عما في يد الغير .	الدعوة إلى التحول والتغير وامتلاك روح المبادرة والتحديد . التطوع إلى المادي المادي والاجتماعي (عمارات لكراء، حقول نساء املاكين) .
	الصراع النفسي	الحرص على القيم والمثل الحميدة (العفة، النزاهة، القناعة) ، تحري جانب الإخلاص والوفاء والصدق عند التصرف، والتزام روح مسؤولية والتفكير بالواجبات في البيت والعمل .	استطاع إلى الغنى المادي السريع وامتلاك الثروة والعمارات، الاستمتاع بمباهج المير المادي (ارتداء متعلقات وحفلات نساء املاكين ..) .
الصراع النفسي	الصراع الفكري	الحاجة إلى هدوء النفس وسكينتها، واجتناب اسباب القلق والتوتر (الميل إلى الوحدة والاختلاء بالنفس عند شرب القهوة) ، الشعور بالخدلان والإحساس بالإحباط والتخلي عنه (الإحالة على التقاعد المبكر، خلاف الصديق الأستاذ المحتال لوعده، ترميم الزوجة وضجرتها الدائم منه) .	الرجل
	الصراع النفسي	الإحساس بالعباء والتعب نتيجة لتوتر والقلق المتزايد، التأفف من تواكل الزوج وتضاعف راعصاده الدائم والكلي عليها في تدبير شؤون الصغير، وضجرتها من روتين حياتها الزوجية ككل، الغيرة والحسد من حياة نساء الملاكين المرفهة، الغضب من إخلاف الأستاذ للمحتال صديق زوجها لوعده.	المرأة

هكذا نستخلص ان الرغبة الجماعية للمرأة (أو لزوج) في تغيير وضعها الاجتماعي والبطني، وإخلاف الصديق المحتال أستاذ زوجها لوعده بإرجاع البحيرة إلى سابق عهدها، وكذلك الغيرة والحسد، اللذين يملكان عليها

للبها من حياة مساء الألاكين المرفهة وحملات العاصفة الباذخة. وتثبت روحها مواقف ومثله وقصائده حد الجمود كالتصيب . هكذا يستخلص أن ذلك كله هو ما يحقق للحدث المسرحي قوة الصراع الدرامي المتوتر والمتصاعد. يرسم هذا الحوار الثاني القائم بين المرأة وزوجها بسرعة الحركة فضلا عن الاقتصاب أو الإنجر الذي يطعمه، والمباشرة ولعوية لتي غالبا ما يقتضيها الممشى اليومي وتدبير شؤون ونفائيله الصغيرة

وردا تبعا للأفعال الكلامية الموظفة في هذا النص المسرحي، فإننا نجدها تحدد - من خلال مجموعة من الأساليب - خصائص هذا الحوار ومسوى حركة المتحاورين وما يترتب عليها من مواقف متناقضة أو متصادمة قد تفيد مجموعة من الأغراض والوظائف المختلفة : كمطالبة لغير باعار فعل ما (الطلبات و لأمرات)، أو التعبير عن حالة نفسية (الإفصاحات أو البوحيات)، أو الالتواء الدائي بإعجار فعل محدد (الوعديات) وعكس رصد مظاهر هذه الأفعال الكلامية كالآتي

- الاستفهام أين الماء ؟... أين القهوة ؟ ... أين السكر ؟ ... أين الملعقة ؟

- الأمر : أرجوك اتركيني الآن، اخلط بأصبعك، قلب اخلط بأصبعك

- الاستهزاء : ولدت عجلوا بمعك انقاعد . وإلا فأنت أصغر من أستاذك . رجل لا يستطيع أن يتدبر

أمره ولو في كأس من القهوة له.

- الرفض لم أعد أعترف بأستديني علمي الصدق وكان كذابا، عذمي لإخلاص في العمل وكان مراوغا

- التهديد بي أرى نفسي يوما وقد لمت حقيقتي وانصرفت إلى أهلي عشرون سنة مع هذا الرجل

ثم أر فيها يوما واحدا أستطيع أن أهتم له.

من خلال ما سبق نستنتج أن الحوار المسرحي قد استطاع أن يقلق للمتلقي على نحو في ودرامي

متنير - مجموعة من الأفعال والحالات والوضعية الخاصة بالشخصيات المتحورة في نص المسرحي (الرجل

القاضي المتقاعد ومدير الفندق، وروحيه ) باعتبارها مجموعة من القوى الفاعلة ضمن إطاره الفني والتعبيري ،

ذلك أن الكشف عن الرغبة أو الإعلان عنها أساس التواصل القائم بين الزوجين المتحاورين؛ كما أن نسعي إلى

إعجارها ومحاولة تحقيقها تقود إلى الصراع والتوتر بينهما، ومن ثمة يحدد هذا الصراع نفسه أشكالاً ومظاهر شتى

(اجتماعية، فكرية، نفسية .) تتوجه به هذا الحوار المسرحي، وما يجرها من سمات وخصائص ملحوظة : كالمباشرة

والوموح، والاسترسال أو الانقطاع، وكذلك الإنجر والاقتصاب الخ. وما يتخللها أيضا من أسباب لعوية

وفية متنوعة تكشف عنها طبيعة الأفعال الكلامية المنضمة بكل أنواعها وصيغها المتروعة والمتعددة؛ كلاسفهام،

ولأمر، والرفض، والاستهزاء، والتهديد . ولقي تقتضيها طبيعة المؤلف ومستوى العلاقات القائمة بين العوامل

(الشخصيات) في هذا النص المسرحي ككل

وأخيرا يمكن القول، إن هذا النص المسرحي قد نجح إلى حد كبير في التعبير عن بعض القضايا الإنسانية،

وما يرتبط بها من قيم اجتماعية ونفسية وفكرية، ومعالجة ذلك كله في قالب مسرحي يتميز بالتشويق والإثارة، وذلك

من خلال توظيف الوسائل الفنية والتعبيرية المناسبة



## أ. النص

يقول صلاح فضل في نص بعنوان "من السياق الأدبي إلى السياق الاجتماعي":

هناك منهجان وأصحاب في دراسة اجتماعية الأدب وتحليلها على مستويات مختلفة

الأول، يمكن تسميته بعلم اجتماع الظواهر الأدبية وما يرتبط بها من وسائل الاتصال والتشعر والشعفي والتأثير في القارئ من خلال الأنظمة المختلفة، وفي هذا المجال تلعب الإحصائيات والاستقصاءات والبيانات الاجتماعية دوراً بالغ الأهمية وأكثر دقة من المنهج هو "إسكارتيت".

والثاني يمكن تسميته بعلم اجتماع الإنتاج الفني في الأدب. وفرضه هو الحق الجمالي في صه بالمؤلف والمجتمع. ورغم هذا الاتجاه هو "غولدمان" ( )

أما المنهج الأول فينرس الظاهرة الأدبية كغيرها من الظواهر الاجتماعية، وإن اعترف بطبيعتها الخاصة المتميزة إلا أنه لا يتجاوز مجرد الاعتراف بهذا البند دون أن تعرب عنه "معاملة" تحوي لها تسمح بالكشف عن خصائصها المميزة، ويطلق رعيم هذا المنهج مصطلحات الاجتماع والاقتصاد على الأدب، ليقيم دراسة على ثلاث مراحل محددة هي الإنتاج والتشويق والاستهلاك

وعند دراسة المرحلة الأولى يتناول الكاتب بعنصره منتج السعة الأدبية، ليكشف عن انشاءاته الطبقية والرمزية والتعريفية ( )، ثم يعنى بفكرة الأجيال الأدبية التي تكون من مجموعات متجانسة تصدر الحياة الأدبية ( )

ثم يتناول بالتحليل الأوضاع الاقتصادية للكاتب وظروفهم المالية والمهنية على وجه التحديد، وعلى يدأب الكتابة تعتبر مهنة يمكن أن يعيش عليها صاحبها، وتطور الظروف الاجتماعية لتسبب بالأدباء على مر التاريخ، ونظام الإزراق بالأدب الذي كان سائداً في العصور الوسطى عن طريق "حامي الأدب" المتكامل برعايته المالية، وارتباط ذلك بأبنية الاجتماعية والاقتصادية ( )

وفي المرحلة الثانية ينرس الجوانب الاجتماعية والاقتصادية الخاصة بعنوين الكتاب، ليتناول طبيعة عملية النشر والقوام التي تحكم فيها في المجتمعات المختلفة، و"ميكانيزم" التوزيع وظروف الجمهور وأثر النقد ووسائل الإعلان الحديثة في تزويج الكتاب أو كساده، معتمداً في دراسته على أكبر قدر من البيانات الإحصائية ( )

ثم ينتهي هذا المنهج أخيراً إلى دراسة الاستهلاك الأدبي أو القراءة وأنواعها وظروفها، مبتدئاً بالجمهور وقراءته الضرورية عند الكتاب وكيف يملأ في جمهور حقيقي، وما يفرصة ذلك عادة على الكتاب من مواقف،



ومحتلاً معايير النجاح الاقتصادي والاجتماعي الذي قد يتجاوز حدود المكان بالترجمة إلى لغات أخرى،  
وحدود الزمان بالبقاء والتخلود

وهنا يمكن التركيز على قضايا الذوق الفني وطبيعته الفردية أو الاجتماعية مما يتيح الفرصة لدراسة  
علاقته الظواهر الجمالية بالطابع الاجتماعي للأدب (1)

ويصوغ "غولدمان" نظريته في اجتماعية الإبداع الفني في إطار القوالب العامة فكما أنه لا يمكن  
الفضل بين تاريخ وعلم الاجتماع كذلك لا يمكن الفصل الجدلي بين القوالب العامة التي تُستلزم على السلوك  
الإنساني في المجال الثقافي وبين تلك التي تتحكم في السلوك اليومي لكل إنسان في الحياة اجتماعياً وقصدياً  
( - )

عسى أن هناك فكرتين جوهريتين ينبغي أن نوضحهما قبل أن ننضم في تتبع منهج "غولدمان" الفكرة الأولى  
هي "البنية الدالة" والثانية "رؤية العالم" إذ أنه يتوقف على فهمهما إدراكنا للمحاور التي تدور عنها نظريته العلاقة  
أما البنية لبنية "غولدمان" في تعريفها متمثلة بالخطوط العامة التي وضعها "حاج يحيى" إذ يقول «توجد  
بنية ما عندما نختص بعض العناصر في وحدة شاملة، تتميز بخصائص محددة لتتبعها، بحيث تتوقف هذه  
العناصر جزئياً أو كلياً على سمات الوحدة الشاملة» (1)

وعسى هذا يرى "غولدمان" أن هناك قرابة أساسية تعرب عليه نتائج هامة في اجتماعية الأدب وهو أن  
الأعمال الإنسانية تتميز دائماً بخاصية كبرى وهي أنها أبنية دالة لا يمكن فهمها ولا شرحها إلا من خلال الدراسة  
التوليفية، وأنه لا يمكن الفصل بين عمق الفهم والتفسير في أي بحث إيجابي لهذه الأعمال ( - )

أما الفكرة الثانية فهي رؤية العالم وطابعها الاجتماعي التطبيقي، فكل إنسان يشرع إلى أن يتخلص من تفكيره  
وعواطفه وسلوكه وحدة تركيبة متماسكة ذات معنى، وفي هذا الإطار فإن الإبداع الثقافي - سواء كان دينياً أم  
فلسفياً أم أدبياً - يمثل نمطاً من السلوك المتميز بقدر ما يحقق في مجال خاص هذه الوحدة التركيبية المتماسكة  
ذات المقوى، أي بقدر ما يقترب من الهدف الذي يتوخى إليه أعضاء قطاع اجتماعي محدد

لأنشاء الفرد لقطاع اجتماعي ما له آثاره البعيدة على تفكيره وعواطفه وسلوكه داخل الإطار الاجتماعي  
الشامل، فإذا كان هذا الفرد ينتمي إلى قطاعات اجتماعية متعددة فإنه يمثل في مجموعته حيداً خليطاً ضعيف  
التماسك، ومن هنا تنبؤ صعوبة دراسة الضمير الفردي لما يتميز به من تعقد وتضاد، بينما على العكس من ذلك  
يجد أن دراسة الضمير الاجتماعي لقطاع معين أسهل بكثير، إذ أن التيارات الفردية الناجمة من انتماء كل فرد إلى  
عدة قطاعات اجتماعية سرعان ما تلتقي في هذه الحالة لأهمرة ( - )

من هنا فإن العمل الفني العظيم لا يعبر عن رأي الكاتب وإنما عن رؤيته للعالم بشقيها الاجتماعي والفردية.



وهو يقترن مظهر الوعي الجمالي لدى بطل في لأدب إلى أقصى درجة من الوضوح الذهني والعمق في ضمير  
المفكر أو الشاعر

لهما فإن على الناقد عند بحثه عن هذه الرؤية في نص مُحدد أن يركز على :

(أ) العناصر الجوهرية في العمل المدروس

(ب) دلالة العناصر القابضة في مجموعته.

ولا ينبغي له أن يقف عند المستوى الفكري في جزء من رؤية العالم بل لا بد له من دراسة مكوناتها  
المتعددة ذات الصلة العاطفية أيها بحثا عن الأنساب الاجتماعية والفردية التي أدت إلى التعبير عن هيكها  
لعام بالذات وفي هذا السياق والرمز المحدثين وتلك الطريقة الخاصة المتعمدة  
ويتبع الباحث مراحل التحليل التالي

المرحلة الأولى هي الفهم، وعلى أساس أن فهم لعمل الأدبي إنما هو عملية عقلية بحتة ينبغي ألا تتجسد  
بالامتزاج الوجداني الشكلي أو الغور في النفس من خلال نغم بلاغي الأرواح فهي تتعرف على نفس الوتر، وإذا  
كان لا مفر من تدخل بعض العوامل العاطفية التي تدعونا لأن نأخذها في اعتبرنا فلا بد من مقاومة هذه الرغبة متى  
اتخذنا موقف التحليل العلمي

وكما أشرنا من قبل لأن نقطة الانطلاق هي النص نفسه الذي يقدم لنا مجموعة من البيانات، وأول ما  
يسر من النص هو ما هي العناصر ذات الدلالة فيه ؟ وما مدى دلالتها ؟ وإلى أي حد تمثل بنية متماسكة ؟  
وبالتالي ما هي العناصر الأخرى التي يمكن رفضها لتأثيرها أو سطوتها ؟ ولأنك أنه ينبغي أن يكون النص  
الذي نخطمه بهذه الدراسة من الوضوح والتمتع بحيث لا يسمح بتفصيل القصص الباطنة، ويجب عندئذ  
- كما قلنا - ألا تنفص منه أو تزيده عليه، ولا أن نحاول تزيده من خلاله على الفرض مسبق لدينا ( )

إلى هنا ونحن في مرحلة الفهم التي ترتبط عادة بالمرحلة التالية لها وهي

مرحلة الشرح، وبالرغم من اختلاف مجالها نظريا عن المرحلة الأولى إلا أنها في الواقع تخرج معها في  
عملية واحدة، فإذا كان الفهم يميز البنية الدالة لعمل الأدبي فإن الشرح يشمل إفراج هذه البنية في أخرى أكثر  
منها تكشف عن كيفية تولدها ويرتبط الشرح بالواقع الخارجي متجاوزا العمل الأدبي الخاص للتحليل، إذ أنه  
ينبعث عن أبنية مشابهة لبناء الذي يمثل في النص، ومن المألوف أن يشمل هذا الواقع الخارجي الحياة النفسية  
للمؤلف ورؤيته للعالم الذي تشاركه فيها فئة اجتماعية محددة ( )، ولكن العقد لا ينبغي له أن يقتضي بالوصول  
إلى تحديد هذه الرؤية بل عليه أن يدرس الأنساب الشخصية والفنية التي سجلت التعبير عن هذه الرؤية يتم بحث  
الطريقة بالذات دون سواها من وسائل التعبير الفنية.

- اكتب موضوعاً تشأانياً متكاملًا تحلل فيه هذا النص، مستثمر مختلف مكتسباتك المعرفية والمنهجية والنقدية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :
- ❏ تأطير النص ضمن تطور المنهج النقدي الحديثة، مع وضع فرصة لقراءته
  - ❏ تحديد القضية النقدية التي يطرحها النص، والعناصر المكونة لها
  - ❏ إبراز خصائص المنهج الاجتماعي من خلال النص.
  - ❏ الإشارة إلى وسائل المختلفة التي اعتمدها الكاتب في معالجة هذه القضية.
  - ❏ تركيب نتائج التحليل، وإبداء الرأي الشخصي حول القضية المطروحة

## تحليل النص

يعتبر المنهج الاجتماعي من المناهج الأساسية في الدراسات الأدبية والنقدية، والحديث عن هذا المنهج لا يتم إلا باستحضار مجموعة من المصادر المعرفية التي تصافرت كلها لتشكيل ملامحه وتحديد رؤيته، وصياغة مفاهيمه في دراسة الإبداع الأدبي، كالفلسفة المادية، والعبارة الواقعي، والفكر الاشتراكي الماركسي، وعلم الاجتماع وقد مر هذا المنهج بمجموعة من المراحل والاتجاهات ابتدأت بظهور كتاب مدام دوستاييل "الأدب في علاقته بالتأثيرات الاجتماعية"، ثم تطورت بظهور "النيلر الجدي" بريادة لوكاتشر، وبعده بظهور "علم اجتماع الأدب" على يد كل من إسكارييت وغولسمان، وانتهت بظهور "علم اجتماع النص" على يد بيير ريمان ورغم تعدد هذه الاتجاهات والتيارات، فإن القسم المشترك بينها يبقى هو الوالع بكل مظاهره وتحدياته. ولاشك أن فعالية هذا المنهج في التحليل جعلت كثيراً من الكتاب والنقاد العرب ينجذبون إليه، ويلقون حوله كتباً كثيرة تتوزع بين النظر والتطبيق. وبأنه في طليعة هؤلاء الكاتب والنالذ المصري صلاح فضل، خاصة من خلال كتابه "منهج الواقعية في الإبداع الأدبي" الذي انتطف منه هذا النص إنه بمجرد قراءة المسطر لأول من النص نستطيع أن نقف على مؤشرين دالين على موضوعه، ويتحدد ذلك في كلمة "منهجان" وعبارة "دراسة اجتماعية الأدب"، فهذان المؤشران يوحيان بأن موضوع نص يتعلق بطرح نظري حول "المنهج الاجتماعي".

(ذن، ما هي القضية النقدية التي يطرحها النص ؟ وماهي العناصر المكونة لها ؟ وما هي خصائص المنهج الاجتماعي من خلاله ؟ وما هي الوسائل التي اعتمدها الكاتب في معالجة هذه القضية ؟ وبلى أي حد استطاع أن يقدم لنا تصوراً نظرياً واضحاً حول المنهج الاجتماعي ؟

تحدد القضية النقدية التي يطرحها النص في إشارة الكاتب إلى وجود منهجين واضحين في دراسة اجتماعية الأدب. وقد تضمنت هذه القضية عنصرين أساسيين هما .

١- علم اجتماع الظواهر الأدبية (من قول الكاتب : أما المنهج الأول . إلى قوله . الطابع الاجتماعي للأدب) وقد تناول الكاتب في هذا العنصر الموضوع الذي يهتم به علم اجتماع الظواهر الأدبية بريادة إسكارييت،



ثم المراحل التي يمر بها في دراسة الظاهرة الأدبية، بدءاً بمرحلة الإنتاج، ومروراً بمرحلة التسويق، وانتهاءً إلى مرحلة الاستهلاك، مع الإشارة إلى مختلف المصطلحات والمفاهيم الموظفة في هذا المنهج علم اجتماع الإبداع الفني (من قول لكاتب ويصوغ غولدمان ... إلى قوله : ... وسائل التعبير الفنية) وقد تضمن هذا الفصل كذلك الإشارة إلى الموضوع الذي يهتم به علم اجتماع الإبداع الفني بوعامة غولدمان. ثم المرحلتين الأساسيتين اللتين يعتمدهما في دراسة الظاهرة الأدبية، وهما من مرحلة الفهم ووصولاً إلى مرحلة الشرح أو التعبير، مع تحديد العلاقة بين هاتين المرحلتين، ومختلف المصطلحات والمفاهيم المرتبطة بهما انطلاقاً من المفهومين السابقين، يمكن أن يحدد موضوع كل منهج ومرحلة وجهازه الاصطلاحي في الجداول التالية.

المنهج	علم اجتماع الظواهر الأدبية	علم اجتماع الإبداع الفني في الأدب
موضوعه	دراسة وسائل الاتصال والشعر والتلقي والتأثير	دراسة الخلق الخيالي في صلبه بالمؤلف والمجتمع
مراحله	<ul style="list-style-type: none"> <li>- دراسة الأوضاع المختلفة للكاتب باعتباره</li> <li>منج السعة الأدبية</li> <li>- دراسة الجوانب الاجتماعية والاقتصادية الخاصة بتسويق الكتاب.</li> <li>- دراسة لاستهلاك الأدبي أو القراءة وأنواعها وظروفها</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- مرحلة الفهم (دراسة المكونات الداخلية للنص، والانتقال إلى استخلاص البنية الدالة المحركة في العمل الأدبي).</li> <li>مرحلة الشرح أو التعبير (ربط النص بالواقع الخارجي، وبهذه رؤية العالم للفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها المؤلف)</li> </ul>
جهازه الاصطلاحي	الإحصاءات، البيانات، الاستفتاءات، الإنتاج، التسويق، الاستهلاك، السعة الأدبية، الأوضاع الاقتصادية، عملية النشر، ميكانيزم التوزيع، التسويق الفني.	البنية الدالة، رؤية العالم، الدراسة، الفهم، المضمون، الإطار الاجتماعي، نصير الجماعي، الوعي الجماعي، القوارق الفردية، الواقع الخارجي، الفئة الاجتماعية..

إن معالجة لكاتب لهذه القضية النقدية، قد استدعت اتباع خطة منهجية وهنسية وحاجية تصالفت فيها

الوسائل التالية

- **المنهج الاستقصائي** : وقد انطلق الكاتب بموجه مبدأ عام، هو "وجود منهجين واضحين في دراسة اجتماعية الأدب"، ثم النص بعد ذلك للتليل على هذا المبدأ بتحديد هذين المنهجين وهما: "مرحلة الفهم" و"مرحلة الشرح" في دراسة الظاهرة الأدبية

- **التصنيف** : وعده بالأساس في تعريف الكاتب لكل منهج، حيث يقول : «الأول يمكن تسمية علم اجتماع الظواهر الأدبية وما يرتبط بها من وسائل الاتصال والشعر والتلقي والتأثير... والثاني يمكن تسمية بعلم الإبداع الفني في الأدب، وموضوعه هو الخلق الجماعي في صلبه بالمؤلف والمجتمع»، كما يعرف "رؤية العالم" بكونها «مظهر الوعي الجماعي الذي يصل في الأدب إلى أقصى درجة من الوضوح الذهني والعيني في نصير المفكر أو الشاعر»

- الوصف ونستدل عليه بما قاله الكاتب في وصف لمثل الفني العظيم، حيث يقول «من هنا فإن العمل الفني العظيم لا يعبر عن رأي الكاتب وإنما عن رؤيته للعالم بشعبها الجماعي والفردي، وهو يعتبر مظهر الوعي الجمالي الذي يصل في الأدب إلى أقصى درجة من الوضوح الذهني والعيي في ضمير المفكر أو الشاعر»

- الملاحظة ويوظفها الكاتب لإظهار الفرق بين مرحلة الفهم ومرحلة التفسير في منهج غولدمان ، باعتبار الأولى تركز على داخل النص، بينما تركز الثانية على خارجه، وفي هذا يقول - «فإذا كان المهم يمر ابنية الدالة للصلب الأدبي فإن الشرح يشمل إدراج هذه البنية في أخرى أكبر منها ويرتبط الشرح بالواقع الخارجي متجاوزاً العمل الأدبي الخاضع للتحويل».

- الاستشهاد . وفيه يستحضر الكاتب قول "إسكارييت" بخصوص دراسة علاقة لطواهر الجمالية بالطابع الاجتماعي للأدب، كما يستحضر قول "باجيه" في تعريفه لبنية الدالة

وبالإضافة إلى نوازل السابقة، يتعرر الجانب التفسيري والتحجاعي، يحرص الكاتب على تحقيق الترابط بين جمل والفقرات، وذلك باستعمال مجموعة من وسائل الاتساق، أهمها الإحالة التي تكون تارة بواسطة الضمائر (هو، هما، هم، هي، هـ ) وتارة أخرى بواسطة أسماء الإشارة (هناك، هناك، ههنا، تلك، هذه )، وتارة أخرى بواسطة الأسماء الموصولة (التي، الذي، ما )، وهناك أيضاً الاتساق عن طريق الوصل بأنواعه المتعددة، كالربط العمائلي (لور، الفاء، ثم، أو، أم، أيـ )، والربط العكسي (إلا أن، على أن، بينما )، والربط النسبي (إذ، وعلى هذا، ومن هنا، لهذا، وفي هذا )، والربط الزمني (من قبل، عندما ) ثم هناك كذلك الاتساق المعجمي، سواء القائم منه على التكرار، كتكرار النطاق الذي يتجسد من خلال تكرار الكلمات والعبارات المتشابهة (علم الاجتماع، المجتمع، الأدب، الدراسة، البنية الدالة، رؤية العالم ...)، أو تكرار العواطف الذي يظهر في الترادفات التالية (الكتاب = الأدباء / الدراسة = التحليل / الاقتصادية = المادة / الإبداع الطلي = الإبداع الفني )، أو القائم منه على التضام، سواء بحلق علاقة تعارض بين عنصرين مثل (الإنتاج بح استهلاك، الفردية بح الاجتماعية / جرنيا بح كيب )، أو بربط الكس بأجزاء، مثل : (منهجيات - المنهج الأول، المنهج الثاني / فكرتان - الفكرة الأولى، الفكرة الثانية / مراحل التحليل - المرحلة الأولى، المرحلة الثانية، المرحلة الثالثة)

ولتحقيق قراءة منسجمة للنص، يراهن الكاتب على مدى قدرة القارئ على الفهم والتأويل، وما يرتبط بذلك من عمليات كالحذف، وإبناء، وتعميم، ومعرفة السياق، وتوظيف الخبرات السابقة كما يراهن كذلك على معرفته الخلفية وكيفية انتظامها في ذاكرته على شكل بنى ذهنية كالأطر، والمذوات، والخططات، وسيناريوهات ، فهو يعرض مثلاً معرفة القارئ بإطار المنهج والأدب، وسيناريو الدراسة والتحليل، وعمومية الفهم والشرح . وغيرها من القدرات المعرفية والمهارات المنهجية التي تمكنه من إنجاز قراءة منسجمة للنص.

تأسيساً على ما سبق، نستنتج أن النص يعالج قضية نقدية تتعلق بالحديث عن أبرز منهجين في دراسة اجتماعية الأدب، وهما . علم اجتماع الظواهر الأدبية، وعلم اجتماع الإبداع الفني في الأدب، مع ذكر موضوع كل واحد منهما، ومراحل في دراسة الظاهرة الأدبية، بالإضافة إلى الإشارة إلى مختلف المصطلحات والمفاهيم المرتبطة بـهما



ولقد اعتمد لكاتب في معالجة هذه القضية مجموعة من الوسائل المهجية والتعسيرية والحجاجية، كالتطريقة الاستباطية، والتعريف، والوصف، والمقارنة، والاستشهاد، بالإضافة إلى الحرص على تحقيق الترابط بين الجمل والفقرات عن طريق استعمال مجموعة من أدوات الاتساق كالأحوالة بأنواعها المتعددة، والوصف بأشكاله المختلفة، والاتساق المعجمي سواء القائم منه على التكرار، أو القائم منه على التضام. ولتحقيق قراءة منسجمة للنص، فقد راعى الكاتب على قدرة القارئ على الفهم والتأويل، كما راعى على معرفته الخلفية وطريقة انظامها في ذاكرته على شكل بنيات ذهنية وخلاصة القول، فإن الكاتب قد قدم من خلال النص تصورا نظريا واضحاً حول الدراسة الاجتماعية بالأدب، وهذا يجعل من النص وثيقة هامة يمكن الرجوع إليها لتعزير الرصيد المعرفي في الموضوع. كما أنه حرص على توضيح الأفكار، ومحاولة الإقناع بصحتها، من خلال توظيف لوسائل المهجبة والتعسيرية والحجاجية المناسبة.

يقول نجيب العرفي في نص بعنوان "مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية":  
 من لحظات التي أصبحت ثابتة في الخطاب النقدي نظراً وممارسة، أن صيرورة ونسب لأشكال الأدبية  
 متشعبة ومتداخلة مع صيرورة النص ولأشكال الاجتماعية، تتداخل وتربطاً لتساكب شري واثني، بالضرورة،  
 بحكم سائر واستغلال كل من الضرورتين عن الأخرى. انطلاقاً من هذه البنية، يمكن أن نرصد التحولات  
 والتفاعلات الاجتماعية والإيديولوجية في المغرب، من خلال رصد التحولات والتفاعلات الشكلية والنسبية التي  
 عاشتها القصة القصيرة المغربية منذ ولادتها في منتصف الأربعينيات من القرن العشرين إلى الآن وسيمتد هذا  
 الرصد بالطبع برصدنا لمصامير وحوادث النص والأشكال بل إن ظاهرة القصة القصيرة، في حد ذاتها، وبفض  
 لطرف عن هذا الشكل أو ذاك، تعتبر أنصع ذب على التحول التاريخي الذي عثرى المخزى السوسيو-ثقافي  
 المغربي، وسطع تغير على "صناعة الخداعة" التي تلقنها الانسجيم المغربية.

ومن غير حاجة مدحور في التفاصيل والتضاعف التاريخية والاجتماعية، نأخذ إلى القول بأن القصة  
 المغربية تشكل ناطقاً قسماً باسم البورجوازية الصغيرة، كما شكلت الرواية الأوروبية، على سبيل المثال،  
 ناطقاً قسماً باسم البورجوازية الأوروبية أو ملحة بورجوازية بتغير همل ولأن بورجوازية، كبيرة كانت أم  
 متوسطة أم صغيرة، هي بورجوازية بلا ملاحم أي بورجوازية غير بورجوازية، فقد كانت القصة القصيرة هي الشكل  
 المناسب لمجتمعها المشتت بحسب قول العرفي وما يتسحب هنا على القصة القصيرة المغربية يتسحب أيضاً، وإلى  
 حد كبير، على القصة العربية القصيرة فاطمة. مع ملاحظة استثنائية تتعلق هنا بمصر خاصة، حيث شهدت فيها الرواية  
 انبعاثاً منسجماً بالمراس إلى بقية الأقطار العربية، وكانت ولادة القصة القصيرة فيها على يد المنيرة الحديثة، مرساة  
 لولادة أول رواية مغربية رتب. وبما لأن البورجوازية هناك كانت أصعب عرداً وأكثر حكمة، بالمقارنة مع غيرها  
 تعتبر إذن وتأسيساً على ما سبق، أن تطوّر القصة القصيرة المغربية متواشج ومتفاعل مع تصوّر البورجوازية  
 الصغيرة، وبالتالي متفاعل مع تطوّر الأحداث والمعاصات منذ سنوات الاستعمار المعاف، التي اتسمت  
 بانبعث عن الهوية الوطنية. في سنوات الانقلاب التي اتسمت بانبعث عن الهوية الاجتماعية ولبن اعير الانعاز  
 محمد بزايدة، أن السؤال المركزي الذي يتواءمها على الأدب العربي، بعامة، والقصة القصيرة بعامة، هو ضرورة  
 تحديد منقط الرأس (منقط الرأس الضارب بخلوره في الماضي، والمقتد من خلال استيعاء واستيعاب الواقع الراهن،  
 لي مستقبل مغاير للماضي والحاضر)، فلأن السؤال المركزي الذي يتواءمها على صمو البورجوازية الصغيرة  
 بعامة، وعلى صمو الفئة الواعية والمشتيرة منها بعامة، هذه الفئة التي شغصت على مشرّح الأحداث، وباعتبار،

لتجربة السبريئة، من حيث أحفقت، إلا فيما ندر، في تشخيص التجربة البروميثيوسية، في الواقع كما في الإنساع وهذا لسؤال/الإشكال، ستؤء به القصة القصيرة المغربية بشكل مختلف لتي على مستوى الواقع/المرجع، وعلى مستوى الواقع/النص. على مستوى السياسة وعلى مستوى الكتابة خصوصاً وأن القصصين المغاربة يمثلون بحق، جيلاً بلا أساتذة، إذا شئت أن تستعمل العبارة، المشهورة لتي أطلقها القاص المصري محمد حافظ رحب على جيله

مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية. المركز الثقافي العربي بيروت/الدور البيضاء طبعة 1987. ص 657 - 659 (مصرف)

## ب- الأسئلة:

- اكتب موضوعاً إنشائياً متكاملًا تحمل فيه هذا النص النقدي، موظفاً مختلف مكنسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مسترشداً بالمطالب التالية :
- ❑ صياغة تهيد مناسب للنص، مع وضع فرضية لقراءته.
- ❑ تلخيص مركز لأهم لأفكار التي تضمنها النص
- ❑ رصد مختلف المصطلحات والمفاهيم المرتبطة بالمنهج الاجتماعي- وتربتها وفق حقول دلالية مع إبراز العلاقات لقائمة بينها
- ❑ بيان المهجية التي اتبها الناقد في بناء نص، مع تتبع مختلف الأساليب المجاحية والربط اللغوية الموقفة في معالجة أفكاره.
- ❑ تركيب مركز لمعطيات التحليل، ومناقشة رأي الكاتب فيما يتعلق بالعلاقة بين الأدب و الواقع

## تحليل النص

يعبر المنهج الاجتماعي من أبرز اتجاهات النقدية في مقارنة الظواهر الأدبية، وهو منهج تولد عن المنهج التاريخي وقام على فكرة أساسية مفادها أن لأدب تعبر عن الوعي الاجتماعي وعن الواقع وإنشكالياته، ولقضاياه وقد ساهمت مجموعة من الروافد الفكرية والفلسفية في انبثاق هذا المنهج. أهمها : الفلسفة المادية، التي اعتبرت حقيقة رليده لتجربة الحسية، والواقعية الاشتراكية التي نادى بها كارل ماركس وأتباعه، والتي تأسس على مقولة الصراع الطبقي، فصلا عن علم الاجتماع لتي يهتم بخصائص المجتمعات البشرية وعلاقتها... وقد تبني هذا المنهج عدة نقاد غربيين من أمثال مدام دوستاين، وإسكاريت، ولوكاتش، وغولدمان، وبعر زيمبا. أما من النقاد العرب فيمكن أن نذكر : محمود أمين العام، وصالح فصل، وإدريس الناقوري، وأحمد المصبي، وطبعاً، نجيب العروى صاحب هذا النص الذي يحمل عنوان "مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية"

يوحى العنوان السابق بوجود علاقة بين الأدب والواقع، وهذا مؤشر يجعلنا نفترض بأن الناقد يوظف المنهج الاجتماعي في مقارنة الظاهرة الأدبية

ذن، ما هي لقضية النقدية التي يطرحها نص ؟ وما هي أهم المصطلحات والمفاهيم المزطرة لها ؟ وما هي المنهجية المتبعة، والأساليب المجاحية المعتمدة في معالجتها ؟ وإلى أي حد استطاع الناقد أن يقيم علاقة بين الأدب والواقع من خلال تطبيقه لمنهج الاجتماعي في دراسته للقصة المغربية القصيرة ؟





ينطبق الناقد في هذا النص من مسلمة أساسية مفادها أن هناك علاقة تلازمية بين تطور الأشكال الأدبية، والتطورات والتحولات الاجتماعية وينطبق هذا على الأدب المغربي الذي ارتبط ظهور القصة القصيرة فيه في منتصف الأربعينيات من القرن العشرين بالبورجوازية الصغيرة، كما ارتبط ظهور الرواية الأوروبية بظهور البورجوازية الأوروبية.

ومن هنا أكد الناقد أن تطور القصة القصيرة المغربية ظل رهينا بتطور الأحداث والتفاعلات الاجتماعية التي عرفها المغرب منذ سنوات الاستعمار إلى سنوات الاستقلال.

ويرى الناقد أن السؤال المركزي الملح على مساحة الأدبية العربية بعمامة، والقصة القصيرة خاصة هو تحديد مسقط الرأس، أي البحث عن هوية وأصول وبدايات هذا الفن الأدبي. من خلال رصد تفاعلاته مع التراث ومع القصة القصيرة المغربية، هذا السؤال الملح اعتبره الناقد انعكاسا لسؤال اجتماعي ناء ينقله على صميم البورجوازية المغربية الصغيرة، وهو البحث عن الهوية قصد استيعاب الواقع الراهن واستشراف مستقبل مغاير لماضيه، وهل هذا ما جرم هذه الفترة خاصة المسيرة منها لخوض تجربة سيوفية (نسبة إلى سرييف وهو العذاب في الأسطورة الإغريقية) بعد أن فشل في شخص لتجربة البروميثيوسية (نسبة إلى بروميثيوس رمز التصحية في هذه الأسطورة).

لقد وظف الناقد مصطلحات ومفاهيم يسمي بعضها لتحقق الاجتماعي - التاريخي، وبعضها الآخر لتحقيق الأدبي فباتسبه لتحقيق الأول، يمكن تحديد مصطلحاته ومفاهيمه، مع بيان دلالاتها في الجدول التالي

المصطلحات والمفاهيم الاجتماعية - التاريخية	دلالاتها
البنى والأشكال الاجتماعية	يقصد بها مختلف العناب والطبقات المشكلة للمجتمع، والتي تشكل كل منها طبقة متجانسة متداخلة المصالح موحدة لظهورات والأهداف
التفاعلات الاجتماعية	كل ما يعترض المجتمع من أحداث ووقائع تاريخية وسياسية واجتماعية تعد من لها بينها لتؤثر على تطور المجتمع وتحولاته
التفاعلات الإيديولوجية	الإيديولوجيا هي مجموعة الأفكار والميول والتطلعات التي تروحه أعمال طبقة اجتماعية معينة، وتجسدها تدافع من خلالها عن مشروعاتها وهويتها، وتتفاعل مختلف إيديولوجيات الطبقات الاجتماعية، فتتشكل التطورات والأحداث التاريخية والاجتماعية
الهجرة السوسيو- ثقافي	يقصد به تداخل وتقاطع البنيات الثقافية للمجتمع مع البنيات الاجتماعية، قصد توحيد التطورات والتفاعلات التي تعوي المجتمع
البورجوازية	طبقة اجتماعية متوسطة من سكان المدن، ومن أصحاب التجارة ولهم الحقرة ازدهرت في القرن التاسع عشر بأوروبا، وكانت السبب الرئيسي في ظهور النظام الرأسمالي لدى وضع نهاية للنظام الإقطاعي السابق. وقد دخل هذا المصطلح في الثقافة العربية في العقد الثالث من القرن العشرين. وأصبح يعني، بالإضافة إلى الفئة السابقة، فئة المتقنين الواعين والمتنورين.

الانتاجات	مصطلح أطلقه الروس على المنقذين قبل ثورة 1917 و لشيوعيون يستخدمونه الآن لوصف الطبقات المثقفة ليورجوارية في الدول الرأسمالية.
الأمميات من القرن العشرين	دلت في سياق النص على حقبة زمنية من تاريخ المغرب، اختلفت فيها المقاومة ضد الاستعمار الفرنسي، وأهمها ما عرف في التاريخ المغربي بثورة الملك والشعب، وتقديم وثيقة المطالبة بالاستقلال.
سنوات الاستعمار	المقصود هي سنوات التي استعمر فيها الفرنسيون المغرب، والتي امتدت من سنة 1912 إلى 1956
سنوات الاستقلال	هي الحقبة التاريخية التي حصل فيها المغرب على استقلاله، أي سنة 1956 وما بعدها
الغنى لواعية المستنيرة	الطبقة المثقفة التي كانت تنطق باسم اليورجوارية الصغيرة، والتي ظلت تنادي بالاستقلال والغير

أما بالنسبة للحقل الثاني، فمعرض مصطلحاته ومفاهيمه، والدلالات المرتبطة بها في الجدول الثاني

المصطلحات والمفاهيم الأدبية	دلالاتها
التفاعلات الشكلية والبيئية	يقصد بالشكل وبنية نظام التحولات والتفاعلات الذي يوحده عناصر متألعة ضمن نسق محدد، بحيث إن كل تغيير يمس عنصرا من العناصر يؤثر على النسق أو البنية ككل، وهكذا يمكن اعتبار بنية القصة القصيرة مثالا نظاما من التفاعلات التي تربط كل عناصرها من أحداث وشخصيات وحبكة ورمز ومكان وإلخ
القصة القصيرة	جنس أدبي ينتمي إلى نمط السرد، ويتميز بقصره، واعتماده على وحدة الأثر والانطباع، ووحدة الحدث، واتساق التصميم
المدرسة الحديثة	يقصد بها في اسر، الحركة التجديدية التي عرفها الأدب العربي، مع بداية القرن العشرين خاصة فيما يتعلق بظهور أشكال أدبية جديدة كالمرواية والقصة القصيرة
ملحمة يورجوارية	الملحمة جنس أدبي قديم يعتمد على السرد الشعري لوقائع تاريخية وأسطورية، ويتميز بطولها وتعدد أحداثها وشخصياتها، ومن أشهر الملاحم، نذكر الملحمتين اليونانيتين الإلياذة والأوديسة. لكن المقصود بالملحمة اليورجوارية هنا هو الصير عن بطولات ومضلات وتطلعات اليورجوارية الأوروبية من خلال الرواية التي اعتبرت الوريث الشرعي للملاحم القديمة



والعلاقة بين الحقل الاجتماعي، التاريخي، والحقل الأدبي هي علاقة تلام وتشارط بحيث يؤكد الناقد  
د البني والأشكال والمفاعلات الاجتماعية والتاريخية، هي التي توجه، وتؤثر على البني والأشكال الأدبية، بل إن  
نقصة القصيرة - في نظره - في الأدب العربي عموم، والأدب المغربي خاصة، ظهرت تعبير عن حالة التشتت التي  
عرفها المجتمع العربي خلال سنوات الاستعمار، وكانت الشكل الملائم والمطابق لهذا التشتت، والتعبير عن تطلعات  
البورجوازية الصغيرة، وقد أكد الكاتب هذا بقوله الدالة: «إن تطور القصة القصيرة متواضع ومتفاعل مع تطور  
البورجوازية الصغيرة، وبالتالي متواضع ومتفاعل مع تطور الأحداث والمخاضات، منذ سنوات الاستعمار العجاف،  
التي اتسمت بالبحث عن الهوية الوطنية، إلى سنوات الاستقلال التي اتسمت بالبحث عن الهوية الاجتماعية»

أما عن المنهجية التي سلكها الناقد في هذا النص، فمن الواضح أنه اتخذت شكلاً فستبائلياً، حيث  
انطلق في البداية من تأكيد الفرصة التي سيدافع عنها، وهي تشارط وترابط كل من الأشكال والبني لأدبية، مع  
البني والأشكال الاجتماعية. لينقل بعد ذلك إلى تحليل جريئات وعناصر هذه الفرصة، والبرهنة عليها من خلال  
استعمال أساليب حجاجية مختلفة أهمها للمقارنة، كالمقارنة بين لبورجوازية الأوربية، واللبورجوازية المغربية،  
واعتبار لرواية ناطقا رسمياً باسم الأولى، والقصة القصيرة ناطقا رسمياً باسم الثانية كما استشهد بأقول جملة من  
المشكرين والأدباء، كالاستشهاد بقول هيدل بأن الرواية هي مسرحية لبورجوازية، واستشهاده بقول محمد برادة الذي  
رأى أن السؤال المركزي المهيمن على الأدب العربي، هو تحديد مسقط الرأس، فصلاً عن استشهاده بقول لقاص  
المصري محمد حناظ رجب في عبارة القصصيات المغاربة يمثلون جيلاً بلا أساتذة

كما رطب الناقد روابط لغوية مختلفة حققت للنص اتساقه، وساهمت في تقوية الجذب الحجاجي، ومنها  
روابط إحالية نصية مثل - انضمام - (نا الدالة على الجماعة، وضمير الغائب)، وأسماء الإشارة، (هذا، هه،  
هنا)، وروابط إحالية مقدمة مثل قول الكاتب (لبورجوازيته، تعتبر)، والتي أحالت على عناصر خارج النص  
هي الكاتب، والجماعة التي ينتمي إليها ومن أساليب الانساق أيضاً حضرت روابط منطقية، مثل (لأن، بحكم،  
إذن، تأمينا على ما سبق وشن)، وأخرى أفادت الربط التماثلي مثل: (وإن العظم، مع، أي، كما، وما يسحب  
على يسحب أيضاً)، فضلاً عن التكرار المعجمي الذي قام بدرر بدر في تماسك النص واتساقه، حيث وحدها  
كلمات ومفاهيم تتكرر على امتداد النص من قبيل (البني والأشكال، الاجتماعية، لبورجوازية، البورجوازية  
الصغيرة، القصة القصيرة)

ونلاحظ أن الناقد قد راهن على القارئ، لتحقيق انسجام النص المتعلق بالخطاب ككل، ومن ذلك للمرة  
هذا القارئ على احتزال البيئات الكبرى للنص (من قبيل اختزال العلاقة بين الأدب والواقع)، وعلى معرفته الخلفية  
للأدب العربي، وتطوره، وأجناسه القديمة والحديثة، كما راهن على قدرته، من خلال الميودات والأطر المخترقة في ذهنه  
لقههم وتفسير مجموعة من المصطلحات والمفاهيم من قبيل: الإيديولوجيا، والأنثروبولوجيا، والبورجوازية، والمثمنة،  
والقصة القصيرة، والرواية، والتي يعني عدم استيعابها من طرف القارئ غياب تحقيق الانسجام المطلوب للنص  
وهذا يعني لنا أن لناقد نجيب العربي، قد حاول تطبيق المنهج الاجتماعي بمفاهيمه، ومصطلحاته الكبرى



على دراسة تشكل وتطور القصة القصيرة المغربية، مؤكداً على امتداد النص ترابط وتشارط ظهور القصة القصيرة المغربية مع التفاعلات والمخاضات الاجتماعية التي عرفها المجتمع المغربي قبل الاستقلال وبعده، معتبر أن القصة القصيرة جاءت معبرة عن إيديولوجيا البورجوازية الصغيرة المغربية، خاصة الفئة المتفككة منها وقد لاحظنا كيف أن إجراءات تطبيق المنهج الاجتماعي قد تجتبت على مستوى المفاهيم والمصطلحات الموظفة من قبيل البنى والأشكال الاجتماعية، البورجوازية، والتفاعلات الاجتماعية والأتلجيب ( ) وقد استعان الكاتب بعدة وسائل حجاجية أهمها : القياس الاستنباطي، والمقارنة، والاستشهاد بأقول المفكرين ولكتاب، ودعم هذا الجانب الحجاجي بروابط لغوية مختلفة سقفت للنص اتساقه ونماسكه كالضمائر، وأسماء الإشارة، والروابط المنطقية، والصائلية وإذا كان الدأ قد استعمل مجموعه من المصطلحات والمفاهيم الاجتماعية والأدبية دون أن يقدم تفسيراً لها، فلأنه راهن على القارئ وعلى ثقافته وقدراته التأريلية ومعرفة الخلفية، وذلك قصد تحقيق استجاء النص

على أن تطبق المنهج الاجتماعي في دراسة النصوص والأجناس الأدبية، لا يخلو من إثارة عدة إشكاليات وتساؤلات من قبيل هل يمكن أن يكون النص الأدبي تعبيراً صادقاً عن الواقع وانعكاساً له ؟ كيف يمكن استجلاء جماليات النص الأدبي دون استحضار عاصره الفنية ؟ هل مثل هذه الإشكاليات هي التي أدت إلى ظهور مناهج بديلة كالمناهج البنيوية الذي نادى بالقطيعة مع الواقع والتركيز على النصوص ومكوناتها الدلالية، باعتبارها بناء مغلق ونسيج لغوي بالدرجة الأولى

تقول يميني العهد في نص بعنوان "كيف يقارب المنهج البنوي موضوعه ؟" :

كيف يقارب المنهج البنوي موضوعه ؟ أول خطوة في المنهج هي تحديد البنية أو النظر إلى موضوع البحث باعتباره بنية، أي موضوعاً متشكلاً وقد تكون مجموعة نصوص شعرية وقد تكون هذه البنية نصاً شاعرياً واحداً أو رؤية . إلخ

إن هذه البنية ، (المجتمع أو النص أو مجموعة النصوص) يشترط في دراستها عزلها حتى عن مجالها الذي هو بالنسبة إليها خارج البحث - فنعزل بالمنهج وقادراً على تحديد البنية وعزلها - يقوم بالخطوة الأولى وهي خطوة أساسية لأنها خطوة التخصيص لنعمل أو خطوة ما قبل الدخول إلى المختبر

الخطوة الثانية هي تحليل البنية (وهذا لأنه من أن نشير إلى أمر هام وهو أن الباحث منغموس في أن يعرف علومه تخصص موضوعه وتساعدته على القيام بعملية التحليل. فهي تحليل نص أدبي مثلاً لا بد من معرفة اللسانيات، لأن التحليل يجري على اللغة التي ينسب بها النص).

ماذا يستهدف التحليل ؟ يستهدف التحليل كشف عناصر البنية التي هي هنا، مثلاً، النص الأدبي في دراسة الزمر، والبسورة، والموسيقى، ودلت في سيج العلاقات اللغوية وفي أنسائها بإمكاننا أن نطرح في هذا السيج مقارياً المستوى السطحي للبنية نغداً إلى مستواها العميق، كما أن بإمكاننا أن نطرح في مكونات النص كما تكشفها معاصر البنية وأشكال التكرار فيها أو أنساق التركيب للصورة الشعرية التي يوضحها محوراً بنية الدلالات اللغوية . بإمكاننا أيضاً أن يخلق طريق تحليله بتحديد محاور الحرك في رواية معينة فيحدد مكوناتها التي قد تكون شخصية أو مجموعة شخصيات أو لفاعلية معينة في حدث أو في مؤسسة أو في مجموعة أحداث . إلخ

ندرس هذه العناصر في نطاق العلاقة القائمة فيما بينها. كأن ندرس مثلاً ومز "الحمامة"، من حيث علاقته بمكونات أخرى في القصيدة أو كأن ندرس الصورة الشعرية على مستواها اللغوي، ونكشف الدلالات التي يتكلمها المخور الألفي، وهي دلالات تتعلق بالجذر التركيبي، ثم الدلالات التي يتكلمها المخور العمودي وهي دلالات تتعلق بالدعائيات أو بالإيهامات أو صرح ذلك بالنظر في المفردة "المنعجب" على المخور الأول، الألفي، أو رد مثلاً، غلب، التغليب، غلبا والمفعل، المنحى، المورد على المخور الثاني، العمودي، أو رد التشويق، الصحوة، الرنج، الاشتغال، الزائمية

هكذا وضع دراسة هذه العناصر وكشف أنساق العلاقات فيما بينها نصل إلى ما يتحكم هذه العلاقات وإلى ما يتحكمها تنسب في هذا النسق ونكشف آلية الحركة بين عناصر نص، نكشف الرؤية التي تحكمها، وربما

لَمْ يَكُنِ النَّاحِثُ، فِي مَجْمُوعَةِ نُصُوصِ، أَنْ يَكْشِفَ قَوَائِمَ مُشْعَرَكَةٍ بَيْنَهَا "تَرْوِبٌ" مَثَلًا (الْبَاقِلُ لِرُوسِي) كَشَفَ أَنَّ الْحِكَايَاتِ الشَّعْبِيَّةَ مَحْكُومَةٌ جَمِيعُهَا بِمَقَاصِلَ وَاحِدَةٍ، وَحَدَّةٍ هَذِهِ الْبَدَافِلُ مِنْ حَيْثُ هِيَ قَوَائِمُ تُظْهِرُ مَرَّ حُلِّ الْإِنْبَافِ فِي الْحِكَايَةِ إِنَّ تَحْلِيلَهُ هَذَا سَاعِدَةُ النَّقَادِ، فِيمَا بَعْدَهُ، عَلَى مُقَارِنَةِ الرِّوَايَةِ مُقَارِنَةً جَدِيدَةً كَشَفَتْ مُعْطَيَاتٍ هَامَّةً فِيهَا.

إِنَّ الْمَنْهَجَ الْبَنِيَوِيَّ أَثَبَّتَ قُدْرَتَهُ عَلَى كَشْفِ مَا لَمْ يَكُنْ مَعْرُوفًا مِنْ خَصَائِصِ الشَّكْلِ وَالظَّاهِرِ، وَاسْتَطَاعَ أَنْ يَصِلَ إِلَى الْعَمِّ وَالْمُشْعَرِ، كَمَا أَثَبَّتَ أَنَّ هَذَا الْمَنْهَجَ خَصِبٌ لِعَاثِمَةِ الْبَاحِثِينَ فِي دَرَاةِ الْأَسَاطِيرِ وَفِي دَرَاةِ الْعُقُلِيَّاتِ الْبَدَائِيَّةِ وَفِي مَيَادِينِ عَدَّةٍ مِنْهَا مَيَدَانُ النَّقْدِ الْأَدْبِيِّ

مُعْتَمِدًا الْمَنْهَجَ الْبَنِيَوِيَّ يَسْتَحْيِجُ النَّقْدُ أَنْ يُضِيءَ بَنِيَةَ النَّصِّ وَأَنْ يَنْظُرَ إِلَى حَرَكَةِ الْعَنَاصِرِ وَأَنْ يَصِلَ إِلَى الدَّلَالَاتِ فِيهِ وَلَكِنْ هَلْ يُسَكِّنُ لِلنَّقْدِ الْأَدْبِيِّ بَقَاةً وَنَقْدًا لَعَرَبِيَّ بَخَاصَةٍ أَنْ يَكْتَفِيَ بِتَشْرِيحِ النَّصِّ وَبِاتِّصُولِ فَقْطِ إِلَى الدَّلَالَاتِ فِيهِ ؟

لَقَدْ لَا نَقْتَرِضُ، عَلَى مُقَارِنَةِ النَّصِّ، لِأَدْبِيِّ مِنْ حَيْثُ هُوَ بَنِيَّةٌ، وَقَدْ تَوَافَقَ عَلَى عَزْلِ مَوْقِفٍ لِهَذِهِ الْبَنِيَّةِ وَلَكِنْ هَلْ يُنْكِنُنَا أَنَّ نَبْهِي النَّصِّ لِي عَزْلُهُ ؟ وَهَلِ النَّصُّ هُوَ حَقًّا مَعْرُوفٌ ؟ وَهَلِ اسْتِغْلَالِيَّةُ النَّصِّ نَبْهِي إِقَامَةِ الْحُدُودِ بَيْنَهُ وَبَيْنَ مَا هُوَ خَارِجٌ، أَوْ قَطْعُهُ عَنْ هَذَا "الْعَارِجِ" ؟

❖ فِي مَعْرِفَةِ النَّصِّ - دَارُ الْإِفَاقِ الْجَدِيدَةِ - يَبْرُوتُ الطَّبْعَةُ الْأَوَّلَى ، 1983 م ص 35 - 37 (مُصَرَّفٌ).

## بـ الأسئـلة

- اكتب موضوعاً إثباتياً متكاملًا تحلل فيه هذا النص، موقفاً مختلف مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :
- ❑ صياغة عهد مناسب للنص، مع وضع فرعية لقراءته.
  - ❑ تحديد القضية النقدية المطروحة، وإبراز العناصر المكونة لها
  - ❑ إبراز خصائص المنهج البنوي من خلال النص.
  - ❑ رصد مختلف الوسائل المنهجية والحجاجية واللغوية المعتمدة في معالجة القضية المطروحة
  - ❑ تركيب معطيات التحليل، مع إبداء الرأي الشخصي فيما طرحته لكاتبة في هذا النص

## تحليل النص

إذا كان المنهج الاجتماعي يعتبر العمل الأدبي متروكاً جمالياً واستهلاكياً بحتاً، مما يحمله من دلالات وأبعاد خاصة، من محيطه الاجتماعي ؛ ومن ثمة فهو يعده رسالة اجتماعية ذات صبغة فنية نوعية محددة لزول مسؤولياتها والتزاماتها إلى صاحبها، الأديب أو الكاتب المبدع . فإن المنهج البنوي يقوم على مبدأ المقاربة النقدية المحيطة بهذا العمل نفسه حرباً على تحديد عناصر ومكونات بنيته، والوقوف عند علاقتها وأنساقها ومسوياتها المختلفة

للكشف من خلال ذلك كنه عما يميزه من خصائص لنية وتعبيرية. وتعتبر لفظة النية بمعنى العهد واحدة من أبرز النقاد العرب المعاصرين الذين عملوا على تبني واستثمار عدد من المفاهيم والإجراءات المنهجية التي تخص التحليل البيوي، والمباشرة إلى تطبيقها ضمن مجموعة من الدراسات والأبحاث النقدية المنشورة التي يذكر من بينها، على سبيل المثال النصوص التالية في معرفة النص، تقنية السود الروائي، في القرون الشعرية، لراوي الموالع والشكل إذا تأمنا عنوان النص، نجد أنه مصاغ على شكل سؤال (كيف يقارب المنهج البيوي موضوعه ؟)، وهذا يجعلنا نعرض بأن النص سيكون جواباً عن هذا السؤال ؛ أي أنه سيتطرق إلى تعريف المنهج البيوي، وإلى كيفية تعامله مع النصوص الأدبية.

إذن، ما هي القضية النقدية التي يطرحها النص ؟ وما هي العناصر المكونة لها ؟ وما هي خصائص المنهج البيوي من خلال هذا النص ؟ وإلى أي حد استطاعت الكتابة أن تقدم تصوراً نظرياً واضحاً حول هذا المنهج ؟ يحاول هذا النص النظري - على اعداد سطوره وتلاحق فقراته - الإجابة عن أسؤال المباشر الذي يطرحه عنوانه منذ البداية، والذي هو "كيف يقارب المنهج البيوي موضوعه ؟" بالتدرج في ذلك وفق مجموعة من الخطوات والمراحل التي نسعرضها فيما يلي :

1 - خطوات مقاربة المنهج البيوي لموضوعه (من : كيف يقارب إلى اللغة التي يبني بها النص ) وهي بالتحديد خطوتان أساسيتان : أولاًها تحصيلية وتتعلق بتهيئة الموضوع المدروس، وتحديد ما تتميز به هذه البنية ذاتها من شروط خاصة ؛ كالأستقلالية، وإمكانية عزها عن مجملها ؛ أي خارج الموضوع أما الخطوة الثانية فتجاوز حسب التحصيل للعمل إلى جانب التحصيل . ولتعرف بنية العمل المدروس يلزم لناحت أو لناقد عموماً وأدوات معرفية تساعد على ذلك ؛ فمعرفة بالسبب مثلاً ضرورة تسعجها محاولة تحليل النص الأدبي

2 - غايت وأهداف التحليل البيوي في مقاربة موضوعه (من : ماد، يستهدف التحصيل ؟ إلى : . مقاربة جديدة كشفت معطيات هامة فيها).

ويسمى التحليل هنا إلى كشف عناصر البنية ودراستها انطلاقاً مما يحكم مفصلها ومكوناتها من علاقات تتظم مختلف مستوياتها، وتحديد قوائمه وأنساقها ؛ كالوقوف في تحليل بنية النص الشعري والإحاطة بدلالاته الفنية والتعبيرية المنظمة عند المحورين الأفقي والعمودي، ومن ثمة فتعرف عناصر البنية، والكشف عما يحكم اشتغالها من علاقات وأنساق محددة لا يسمح - حسب تصور الكتابة - بالوقوف عند آلية الحركة بين مختلف عناصر هذا النص فقط، بل ويمكن الباحث كذلك من القبض على الروية التي توّجه هذه العناصر واستخلاص عدد من القوانين المشتركة - إن وجدت - التي تربط بعضاً مفرداً بغيره من النصوص الأخرى، كما هو الحال مثلاً بالنسبة لمحاكمات الشعبية الروسية التي عمد بروب إلى مقاربتها وتبع مفصلها ومراحل انقائها

3 - مستوى فقرات المنهج البيوي وحدود إمكاناته في المقاربة والتحليل (من : إن المنهج البيوي أثبت قدرته . إلى : .. قطعاً عن هذا الخارج).



وتلخصي للكاتب في هذه المرحلة الأخيرة إلى تفوق الخلاصات ونتاج المحصل عليها بخصوص قضايا استثمار المنهج البيوي و اعتماد مفاهيمه وإجراءاته في البحث والتحليل، ومن ثمة فهي تنظر إليه بوجه عدم نظرة إيجابية لقدرته على كشف خصائص الشكل والظاهر، ووصول من خلال ذلك إلى ما هو عام ومشترك فضلاً عن إمكانيات واسعة ومنفتحة لاشتغال هذا المنهج وتطبيقه في مجالات بحث متعددة وخصوصاً ما يتعلق منها بالآداب والعلوم الإنسانية، كالأساطير، والأنثروبولوجيا، والفن الأدبي... ومن ثمة يمكن الإقرار إجمالاً بقدرته التحليل البيوي، في نطاق مقاربه النص الأدبي، على إضاءة بنية هذا النص، وتبني حركة عناصره، والوصول كذلك إلى دلالاته الفنية والتعبيرية. غير أن الكتابة نفسها وهي تستعرض مبادئ وخطوات التحليل البيوي لا تعين الإشارة إلى بعض مكامر قصوره وصعده بحيث تنظر إلى هذا المنهج النقدي نظرة مبطة بالريبة والشك، حتى وإن أبدت رصاها عما أحرزه من نجاح وحققه من نتائج إيجابية، ومن ثمة فهي لا تردد في إظهار ما يشبه الاعتراض على بعض من مبادئه ومفاهيمه وتصوراته، الإجرائية كحصر هذا المنهج النقدي في مقارباته وتحليلاته على أن يظل النص الأدبي موضوع المقاربة معرولاً عن خارجه بدعوى "الاستقلالية"، وهو ما يدفع بها إلى أن تتساءل في نهاية النص لابل « ولكن هل يمكننا أن نبقى النص في عزلة؟ وهل النص هو حقاً معرولاً؟ وهل استقلالية النص تعني إقامة الحدود بين ما هو خارج، أو قطعه عن هذا الخارج؟ »

وفي ضوء هذه الخلقة المعرفية المؤطرة لمجموعة من القضايا والمفاهيم المستعملة والمتعددة التي يعرضها النص، ولتي مرجعها النقدي والأدبي هو التحليل البيوي، تحليلاً تعمد الكاتب إلى التمييز، في سياق حديثه عن "البنية"، بين مستويات سطحية وأخرى عميقة آتية في ذلك بعين الاعتبار ارتباط هذا المنهج الوثيق بالمسايك الحديثة، وستهامه لعدد كبير من أطروحاتها وتصوراتها النظرية، وكذلك إجراءات التطبيقية في مجال دراساتها الرائدة لفئة على مستويات عديدة الأصوات، الدلالة، التركيب، المعجم، الصوتية... ومن ثمة فإن المسار النقدي والمنهجي للمحلل البيوي ينصت - في تصور الكاتب نفسه - من المستويات السطحية للنية في النص الأدبي، كالممر والصورة والموسيقى لكي يقضي بعد ذلك إلى مستوياتها العميقة

وبالنظر إلى انطلاقة في هذا نص نظري، يتبين أنها تنحو مدحى عمداً يتوخى الدقة في الطرح والتحليل، ومن ثمة فهي تنوع في الغالب الأعم مرجع النظرية ووضوح الفكرة حتى تتمسك في ذهن المتلقي دون اضطراب أو تشويش، غير أن ذلك لا يعني جنوحها أحياناً إلى الإيجاء انطلاقاً من بعض انحازات والاستعارات المحدودة لخلق قنبل من الحيوية الفنية والتعبيرية، ونذكر منها، على سبيل التمثيل، الكلمات والتعبيرات التالية (منسجماً بالمنهج، السعول إلى المخبر، نسيج العلاقات اللفظية، آلية الحركة، خصوبة المنهج، إضاءة بنية نص إلخ)، كما لا يغفل الإشارة - في هذا المستوى من التحليل المعرفي والمعجمي لنص - إلى أن مجموعة من المفاهيم التي ارتكزت عليها الكتابة، في معالجة موضوعها ومناقشة قضاياها وأفكاره، تنسب إلى حقول ومجتمعات معرفية وعلمية متعددة، سطرناها ضمن الجدول التالي :



مفاهيم لسانية	البنية، اللسانيات، اللغة، العلاقات اللغوية، عناصر البنية، أساقها، المستوى السطحي للبنية، مستويات العمق، بنية الدلالة اللغوية، المحور الأفقي، الجذر التركيبي، المحور العمودي، المفردة، النسق
مفاهيم أدبية	النص، اللغة، الرمز، الصورة، الموسيقى أشكال التكرار، أساق التركيب للصورة، شخصية مجموعة شخصيات، حدث، مجموعة أحداث، خصائص الشكل وانظاها، النص الأدبي .
مفاهيم نقدية	موضوع البحث، التحليل، الأساق، الأسبق، مكونات النص، محاور التحرك في الرواية الدعايات، الإبداعات، لرؤية، الباحث، النقاد، مقاربه الرواية، النقد الأدبي، المنهج البيوي، تشريح النص، استقلالية النص، قطعه عن الخارج...
مفاهيم أخلاسية	نصوص شعرية، رواية، الحكايات الشعبية
مفاهيم ثقافية عامة	اجتمع، العام، المشترك، الأساطير، العقليات البدائية ..

وبالاحظ من خلال ما تقدم أن الحقول والمرجعيات المشار إليها، على تعددها واختلافها في النص تتعاقب مكرماناً وعناصرها وتتفاعل فيما بينها على نحو لافت للنظر. ومرد ذلك إلى طبيعة القضايا والمفاهيم التي تناولها الكاتبة - في هذا النص - وتعرضت لها بالتحليل والناقشة، وما يتعلق بها من دعايات وامتدادات معرفية وفنية؛ لسانية، وأدبية، ونقدية، وأخلاسية، وثقافية. إلخ، غير أنه ينبغي علينا الإشارة في هذا الصدد إلى غلبة ملحوظة لمفاهيم اللسانية والأدبية والنقدية بوجه خاص على غيرها من المفاهيم الأخرى، ومبرر ذلك الجواب المعرفة والخصوصيات لنظرية والعمية الإحرائية للمنهج البيوي الذي يقدّر ما تفرص مطلقاته لمرجعية على استثمار المفاهيم اللغوية واللسانية تدعو تطبيقاته وتحليلاته النقدية إلى المقاربة "المحايدة" للنص الأدبي وعمله عن "خارجه" كما كان الجنس الفني والأدبي الذي يتعصب إليه هذا النص . اشعر، الرواية، الحكايات الشعبية . للوصول من خلال ذلك كله إلى لرؤية التي توجهه والقوانين المشتركة التي تحكمه وتربطه بعيره من النصوص الأخرى

وبالاحظ أن الجمل الخرية هي الأكثر حضوراً وانتشاراً في هذا النص عدا بعض الجمل الإنشائية التي نستعمل محدوديتها، والتي يغلب عليها أسلوب الاستفهام الذي اقتضته الوظيفة التعليمية (التحضير والإعداد للخير، خلق التشويق وقوة الترقب والانتظار لدى المتلقي، تنظيم الأفكار والحرص على حسن تنسيقها والربط بينها )، كما هو حال في بدايات الفقرات أو نهاياتها، وتذكر منها، على سبيل المثال، الجمل الاستفهامية التالية: كيف يقارب المنهج البيوي موضوعه ؟ ماذا يستهدف لتحليل ؟ إلخ، أو النظر إلى القضية لطروحة لتحليل والناقشة بعين حيطة والتحفظ (د لم نقل بظرة الرية والشك)، مثل قولها: . هل يمكن للنقد الأدبي بعمامة، وبقدما العربي خاصة أن يكتب بتشريح النص وبالوصول فقط إلى الدلالات فيه ؟ ولكن هل يمكن أن بقي النص في عمله ؟ وهل النص هو حقاً معرول ؟ وهل استقلالية النص تعني إقامة الحدود بينه وبين ما هو خارج أو قطعه عن هذا "خارج" ؟

وحق تفرّب الكاتبة، من دهن المتلقي، مجموع القضايا والمفاهيم للنقدية التي يتناولها هذا النص بخصوص

الكيفية التي يقارب بها المنهج البيوي موضوعه، فإنما عملت إلى حسن ترتيب الأفكار على امتداد الجمل (روائي) انقذت من خلال الانتقال من العموم إلى الخصوص، ومن الكلّي إلى الجزئي - عن طريق المنهج الاستنباطي - للكشف عن مبادئ التحليل البيوي وخطواته المتصاعدة، حيث حرصت الكتابة على مبدأ لتدرج بالانطلاق من طرح القضية (موضوع النص)، واستعراض حداثتها وتفاصيلها الصغيرة من خلال التحليل والمناقشة، لتنتهي إلى تركيب لتنتاجات والخلاصات المتوصل إليها مع الإدلاء بوقائعها لشخصي.

أما فيما يخص الجانب الحججي (الإقناعي) فإن الكتابة تتجاوز مستوى الإخبار - كما تقدمت الإشارة إلى ذلك من قبل - إلى الوصف والتصوير، بحيث تعتمد إلى التعريف ببعض القضايا والمفاهيم النقدية كما لزم الأمر الشرح والتوضيح؛ فهي تقوم على سبيل المثال في بداية النص: «أول خطوة في المنهج هي تحديد البنية أو النظر إلى موضوع البحث باعتباره بنية، أي موضوعاً مستقلاً وقد تكون مجموعة نصوص شعرية وقد تكون هذه البنية نصاً شعرياً واحداً أو رواية... إلخ»، كما لا تتردد أيضاً ما يستدعي المؤلف ذلك في تقديم الأمثلة المناسبة لتوضيح قوته وتقريبه، إذ تقول مثلاً: «كشف عن صراحيته التي هي هنا، مثلاً، النص الأدبي أي دراسة الرمز، والصورة، وبوسيقى إلخ...» كأن ندرس مثلاً رمز «الحمامة» من حيث علاقته بمكونات أخرى في القصيدة... إلخ». وحتى تحقق الكتابة الاتساق المطلوب لأجزاء النص وفقراته المتتابعة فإنها حرصت على توظيف مجموعة من الروابط اللفظية والمعنوية، كالتكرار والترادف (تحديد البنية أو النظر إلى موضوع البحث باعتباره بنية، أي موضوعاً مستقلاً، خطوة التحضير للعمل أو خطوة ما قبل الدخول إلى المختبر... وهي دلالات تتعلق بالتداعيات أو بالإيماءات... إلخ)، والتعارض أو التضاد (مقارناً المستوى السطحي للبنية نافعاً إلى مسوَاهَا العميق... وتكشف الدلالات التي ينظمها المحور اللفظي، وهي دلالات تتعلق بالبنية التركيبية، ثم الدلالات التي ينظمها المحور العمودي... إلخ)، والتلازم السببي (هكذا ومع دراسة هذه العناصر وكشف اتساق العلاقات فيما بينها يصل إلى ما يحكم هذه العلاقات وإلى ما يجعلها تنبئ في هذا... إلخ)، والعطف (كما أثبت... فاعتمده الباحثون في دراسة الأساطير، وفي دراسة العقلية البدائية وفي ميادين عدة... إلخ) باختصار شديد يمكن القول إن الكتابة قد استطاعت الإحاطة بأهم مبادئ التحليل البيوي، والتعريف بأبرز خطواته وإجراءاته المنهجية (البنية، العناصر، العلاقات، الاتساق، البنية لسطحية البنية العميقة، المحور اللفظي، المحور العمودي... إلخ)، فضلاً عن خلفيته المرجعية والمعرفية (للسانيات تحديد)، كما لم تغف الإشارة إلى مستوى إمكاناته وقدراته المولفة بخصوص مهاراته اللغوية لبحث - في إطار مقارنته النقدية «المحيطة» - عن مجموعة من القوالب المشتركة بين نص محدد وغيره من النصوص الأدبية على اختلاف وتنوع أجسامها الفنية (النص الشعري، الرواية، الحكايات الشعبية... إلخ)، غير أن ذلك كله لم يمنع الكتابة من التساؤل بنوع من الحيطة والتحفظ الشديدين بخصوص حدود هذه الإمكانيات والقدرات المنهجية والنقدية التي يتيحها التحليل البيوي في علاقته بالنص الأدبي عامة؛ سواء تعلّق الأمر بالنقد الغربي، أم بالنقد العربي، مثيرة بذلك إشكالية استبعاد المنهج والمفاهيم الغربية، وما يتولد عنها من أسئلة وتداعيات نقدية وأدبية ونقدية

أما بخصوص عرض القضية ومعالجتها في النص، فإن الكتابة ستعتمد أساساً باللغة التقريرية المباشرة التي هيمنت فيها الجملة الخبرية، كما أنها ستعتمد جهازاً مفاهيمياً يوزع إلى عدة حقول وموجهيات معرفية كالإنسانيات والأدب والنقد .. وبالنسبة لبناء المنهج، فقد اتبعت الكتابة الطريقة الاستيعابية التي انطلقت فيها من المبادئ العامة ثم انتقلت إلى الجزئيات والعناصير. أما على المستوى المحاسني فقد اعتمدت مجموعة من الوسائل الإقناعية كالتمثيل، كما حرصت على تحقيق اتساق النص من خلال ربط نظرية ومعنوية كالتكرار، والتوازي، والتوصل...

ونشير أخيراً إلى أن تبني المنهج البصري في مقاربة النصوص لا يخلو من طروح عدة إشكاليات، أهمها اختلاف المقاربات البصرية نفسها (البصرية الشعرية، البصرية السرديّة، البصرية السيميائية، البصرية العكوبية). (يضاف إلى ذلك ما طرحته الكتابة في آخر النص من أسئلة مشروعة ووجهة تتعلق بمحدودية المنهج البصري في مقاربة الظواهر الأدبية



الماضي والحمل الإنشائية. وكثير أفعال المنصرف ثلثه على الحاضر والمستند بصير لغائب الذي يعود إلى  
 "اللَّيْل" يشبه كيمرة وعلى "الفرسان" وما يرتبط بهم بنسبة الظل. مع تكرار وتزديد بعض صيغ المعدل والنعت  
 وتعبث والجملة الإنشائية في بعض الأسطر، في سياق تركيب بلاغي يترشح عن المعتاد في التعبير الشري العادي  
 وعلى مستوى بنية الصورة وتركيبها يمكن رصد صورة كنية كبرى مهيمنة على القصيدة ككل هي  
 صورة الليل ككائن غير عادي، أنطوري غارق لعمادة، يواجه القارى في مطبع القصيدة.

الليل ينهض في البراري

يشعير من امتاهة قزبها

ويقوض في نقي من الظلماء ( )

الليل ينهز في المدد

ترو، قندخل حانة يتبدل ثاربع فيها

يحمل لكأس القديمة

عاباً بأدياب الشكارى

كما يواجهه في وسط القصيدة وبهايتها

ليل كهذا الليل ما أقسى

تقول جريدة فرث من الحرس

ن الليل يسأل كل من بلغاه في ساحات مصر عن الفتى العربي إلى أن تنتهي القصيدة بشيان النهار  
 لدايه وحريره يعقل الساع الليل وسطوته  
 ويشيح طفل كان يولد

عندما نسي النهار حداثة

في أسفل الوادي ..

على أنه يمكن رصد بعض الصور اليبانية التجريبية وبعض الصور الرمزية الأخرى إلى جانب هذه الصورة  
 الكبرى. ترتبط بها ارتباط توالد وتكاس أو ارتباط تقديس صور الكتاب قرساب / صورة النهار الضام،  
 فقدان الأرحام لنونها / سؤال الليل عن الفتى العربي / حث الأهرام بيعة الفرعون / شيوخمة العفل قبل الأوان  
 شيان النهار لخداله . وبذلك فإن القصيدة تخضع لنمًا لشعريه لرمز والنشابة عن طريق الانزياح اللغوي  
 والتوكيدي، وتوظيف الصورة والرمز بعيداً عن التخرید والإنهام ومن زاوية القاص توظف القصيدة بعض المعاني  
 القرآنية والرموز الدينية والتاريخية والحضارية. كما تدعى بعلاقة تشابه وشيخة في بعض صورها ومعانيها بعض  
 المقاصد الرمزية القديمة والمعاصرة التي يمكن أن تدعى إلى ذاكرة القارى. وخاصة تلك التي وظفت الليل والنهار  
 والمنظر والقدس كضرب ورموز

والتجعة التي يصل إليها على مستوى التأويل الدلالي / السيميائي أن القصيدة تجسد بالفعل واقع لحال  
العربي في كل مستوياتها، الإيقاعية والمعجمية والتراكيبية والدلالية / من خلال رؤيا شعرية تقوم على عدة بني  
رائق رمزية فهي تقوم على بنية صراع ونضاد بين قطبين هما النيل / القوسان، تكون فيها الغيبة والهيمنة  
للقطب لأول بما يرمز له من قهر وظلم وبؤس وحروب على القطب الثاني الذي يرمز للقوة والبرعمة والبطولة والشعر.  
وتتبلور العلاقة بينهما من خلال بنية ثنائية كبرى هي بنية الحضور والغياب التي يمكن تجسيدها على الشكل التالي

- حضور النيل - القهر / الحرب / الضنن / الحروب / السكون / الظلام

- غياب القوسان - الرفعة / الشجاعة / الحركة / الفرح / البطولة / النصر

وكن قطب منهما يرتبط بالصورة الجزئية وأصابع المكنونة له بعلاقة تلام وتكامل وتوالد

- النيل - الظلام / الصراخ / الحياة / الضنن / القسوة / الغنى / المتاهة / الثقل /

القوسان - الصومعة / الملائكة / النهر / القنن / النيل / القسي العربي / المطر / الأهرام / السروج

وهكذا نلاحظ أن مفاتيح هذه القصيدة هو كلمة "النيل" بما تشبع به من دلالات رمزية ؟ فهي تمثل  
لؤلؤة التي تنمو وتوالد إيجاباً وسلباً عبر مختلف أسطر القصيدة ومقاطعها ومستوياتها، بل إنها تشكل قيمة جوهرية  
في عالم الرؤيا الشعرية المتميزة للديوان ككل، فهي تتردد بكثافة في جل قصائده وتأنس لصدارة فيه بحضورها  
لجمعي في غوته . (كتاب النيلي) ورغم كونه - لنيل - صورة رمزية مأثورة وشائعة في الشعر العربي فإن سمته  
وطبيعته الغنية استعقت الشاعر على إعادة توظيفه ضمن سياق جديد

وقد ساهمت كل المستويات السابقة على تجسيد صورة النيل كرمزاً رمزية - المستوى الإيقاعي بنظمه  
وقصره وتناغمه، والمستوى المعجمي بحقوقه اللغوية ولغائته وبغلاقاته التوأمية والتضادية، والمستوى  
التراكيبية بهيمنة زمن الحاضر وضمير الغائب وحيلة الخبر، والمستوى الرمزي بصورة الظلام والحروب والضنن  
ضمن بنية النضاد والتوالد وبنية الحضور والغياب .

كل هذا ساهم على إبراز حالة التردّي والسكون والهمود في الواقع العربي، لكن من غير مبالغة في اليأس والتشاؤم  
لأن الشاعر ترك الباب مفتوحاً للأمل في المصير والمستقبل حيث يقول في خاتمة القصيدة

- ن النيل ينال عن القسي العربي

والأهرام تنبع بركة لمرغوب

والهوى مصر III

وبهذا يتكامل بخيائنا بهذه القصيدة، والذي قصصنا من وراءه تقديم صورة عن طبيعة تشكّل وبناء الرؤيا  
الواقعية في الديوان وعن بنيتها الشعرية والرمزية وبعض علاقاتها التناصية باختصار وإيجاز

اكتب موضوعاً إثنائياً متكاملًا تحلل فيه هذا النص، موظفًا مختلف مكنسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :

- تأطير النص ضمن تطور المناهج النقدية الحديثة، مع وضع فرضية لقراءته
- تحديد اصنامين الواردة في النص وتلخيصها.
- إبراز مظاهر تطبيق المنهج البيوي رخصائصه من خلال النص.
- بيان الطريقة المعتمدة في عرض قصص النص، وتحديد الأساليب الموظفة في معالجتها
- صياغة خلاصة تركيبية تبين من خلالها مدى ثقل النص لمنهج لبوي.

## تحليل النص

ظهر المنهج البيوي كرد فعل ضد المناهج النقدية الأخرى التي اهتمت بالارتباطات والعلاقات الخارجية للأدب أكثر مما اهتمت بالأدب نفسه ويرجع الفضل في ظهور هذا المنهج إلى التصورات الكبرى التي تحققت في مجال اللسانيات ، ذلك العلم الذي هتم بدراسة اللغة في مختلف مكوناتها ومستوياتها (الصوتية، والمعجمية، والتركيبية، والدلالية ) ونظر لجنة هذا المنهج ولعلبه في التحليل الشجذب إليه كثير من النقاد العرب وطبقوه في دراساتهم لنصوص الأدبية، ومن بين هؤلاء النقاد، لحد الناقد القمري عبد الله شريق في كتابه "في حداثة النص لشعري" الذي اقتطف منه هذا النص

يظهر من خلال ملاحظتنا لتنوان النص والفقرة الأولى ما أن الناقد استعمل عبارة "تحليل نصي"، وهذا مؤشر يبعثنا منذ لبداية نفرض أن بصدد دراسة نقدية اعتمد فيها الناقد المنهج البيوي

إذن، ما هي المضامين التي يدور حولها النص ؟ وما هي مظاهر المنهج البيوي وخصائصه من خلاله ؟ وما هي الوسائل المنهجية والخطجية والسقوية المعتمدة في معالجة المكاره ؟ وإلى أي حد استطاع الناقد استغلال إمكانيات المنهج البيوي في دراسته للنص الشعري ؟

لقد اتخذ الناقد من قصيدة "الليل والفرسان" للحسين القمري معناه لدراسته. وقد استهل هذه الدراسة بإيجاز قراءة أولى كشفت على مستوى الدلالة المباشرة أن الشاعر حاول أن يقلب من خلالها صورة عن واقع الحال العربي المعاصر ما يتسم به ظلامية واستكانة وغياب لقيم المدن والخير والبطولة ولكن هذه الصورة لم تتأكد، ولم تأخذ مشروعيتها إلا بعد أن تصافرت كل مستويات النص على دعمها وتأييده ، أي من خلال تفكيك ودراسة مكوناته الإيقاعية والمعجمية والتركيبية والدلالية

لعمري المستوى الإيقاعي درس الناقد التفصيلية وتوزيعاتها المختلفة، كما رصد بعض الترددات الصوتية، وتكرار بعض التقابلات التركيبية، والإيقاعات الرتبية والمتكررة التي وفرت بعض القوالب المتناظرة، ثم تكرار بعض الأصوات الحسنة باللين والرخاوة والمهمس

وعلى المستوى المعجمي قسم الناقد معجم النص إلى حقول دلالية، مع إبراز مختلف العلاقات التي تربط بينها.

وعنى المستوى التركيبي أكد هيمنة الجملة الفعلية والخبرية القصيرة، وكثرة أفعال المضارع الدالة على الحاضر، والمستندة لضمير الغائب، ثم تكرار وتوريد بعض صيغ الحال والنعت والوصف وعلى مستوى بنية الصورة رصد الناقد هيمنة الصورة الكلية الكبرى (صورة الليل)، كما رصد بعض لصور البياض الجزئية، وبعض الصور لرمزية لأخرى، مع إبراز مختلف **الطلاقات** التي تربطها بالصورة لكبرى. يبدو من خلال هذه الملاحظات أن الناقد قد طبق المنهج البنيوي في دراسته للنص لشعري. وقد تم إنجاز هذه الدراسة عبر مرحلتين أساسيتين

1- **مرحلة التحليل** والمقصود بها تفكيك النص إلى تمفصلاته الشكلية، وذلك عبر تشريحه إلى مستويات لغوية مختلفة ويمكن تحديد هذه المستويات اللغوية والمصطلحات المرتبطة بها في الجدول التالي

المستوى الإيقاعي	لتشكيلات الإيقاعية، تعميده "متفاعس"، الحركات، عقيدة الكامل، لوريدات الصوتية، لتكرار، القوالي المضطرة، اللحن، الرخاوة، المنس، الحقل الصوتي.
المستوى المعجمي	حقول دلالية، الألفاظ، الكمات، الأوصاف، حقل الاجتماعي /الوحداني/ اللفظي، الحقل التاريخي/ الجغرافي
المستوى التركيبي	جملة الفعلية، جملة الخبرية القصيرة، أفعال الماضي، لجمال الإنسانية، أفعال المضارع، ضمير الغائب، الجملة الاسمية، صيغ الحال والنعت والتعجب
مستوى بنية الصورة	لصورة الكلية، صورة الليل، الصور البياض الجزئية، لصور الرمزية، صورة القمرمان، صورة النهر، الرمز، المشاهدة، التجريد، لإيقام، لرموز الدنية ولتاريخية والحضارية

2- **مرحلة إعادة التركيب** : وفيها يتم الربط بين المستويات السابقة لاستخلاص نتيجة معينة عن طريق التأويل وفي هذا توصل الناقد إلى أن المستويات كلها قد ساهمت على تجسيد صورة الليل كرمزاً رمزية المستوى الإيقاعي ببطئه وقصره وتناقله، والمستوى المعجمي بحقول الدنية والربالية والواقعية وعلاقاته التوالدية والتضادية، والمستوى التركيبي بجملة رسم الحاضر وضمير الغائب وجملة الخبر، والمستوى الرمزي بصورة الظلام والخرن والنعت وخلال المرحلتين السابقتين يعمل الناقد على تشكيل مجموعة من المفاهيم والمصطلحات المرتبطة بالمنهج البنيوي، إما بشكل صريح أو بشكل ضمني ويمكن استعراض هذه المفاهيم كالتالي :

- **مفهوم البنية** : وذلك اعتباراً أن النص الشعري يمثل بنية كبرى، وهذه البنية الكبرى تتكون من بنيات صغرى هي العناصر اللغوية المشككة لسيجه، وكل بنية صغرى تتكون من بنيات جزئية كالتعمية والقروي ولأصوات بالنسبة للإيقاع، وحقول الدلالية والألفاظ بالنسبة للمعجم، والجملة الفعلية والجملة الخبرية القصيرة وأفعال المضارع وضمير الغائب وصيغ الحال والنعت والتعجب بالنسبة للتركيب، والتشبيه والاستعارة والرمز بالنسبة للصورة

- **مفهوم النسق أو المخطط** : ويظهر ذلك أولاً من خلال اعتبار النص منظومة أو شبكة من المستويات اللغوية منها ما هو إيقاعي ، ومنها ما هو معجمي، ومنها ما هو تركيبي، ومنها ما هو دلالي كما أن البناء الداخلي لكل مستوى يتم عبر منظومة من العلاقات التي تجمع بين أجزائه، كعلاقة التوالد والتكامل، وعلاقة التبادل والتضاد،



وعلاقة التكرار والترادف، وعلاقة التراكب والتداعي...

- مفهوم المدالي والمدفول . ويبدو ذلك من خلال اعتبار المكونات اللغوية بأبعادها المختلفة دوالاً نحيل على مدلولات سر صول إليها عن طريق التأويل، ومن أمثلة ذلك :

• دلالة الإيقاع من خلال تفعيلة بحر الكامل والأصوات المتسمة بالنس والرخاوة والهمس على موضوع الحزن والمآسي.

• دلالة المعجم على الظلام واللون الأسود والحزن والإحباط

• دلالة الصورة، في ارتباطها بالليل، على القهر والظلم واليأس والحزن، وفي ارتباطها بالفرسان، على لقوة والعزة والبطولة والنصر.

• دلالة النص ككل على حالة السكون والتردي والهمود في الواقع العربي

- مفهوم الصيدق . ويطلب هذا المفهوم قراءة النص في إطار الرؤيا الشعرية، وهي رؤيا لا توجه نصيدة "الليل والفرسان" فقط، وإنما توجه ديوان "كتاب الليالي" ككل ومقاد هذه الرؤيا انتقاد الشاعر للحاضر البئيس والمفروض، وتطلعه إلى المستقبل السعيد والمأمول.

إن رغبة الناقد في توضيح أفكاره ومحاولة إقناعنا بصحتها، جعله يسلك استراتيجية منهجية وحوارية وأسلوبية تقوم على ما يلي :

- اعتماد القيد الاستدلالي . وذلك بالانطلاق من فرضية عامة معادها أن الشاعر عبر عن الظلامية التي تسود المجتمع العربي المعاصر، ثم تتبع حضور هذه الظلامية (الليل) وهيمنتها في مختلف مستويات القصيدة (الإيقاع، والمعجم، والتركيب، والصورة)، ليؤكد في الأخير صحة الفرضية التي انطلق منها في شكل نتيجة حائية وهي : مفتاح القصيدة هو كلمة "الليل"

- الميل إلى الاستشهاد . وفيه استدال الناقد على صحة استنتاجه مما يلي :

• بقول أحد المتحدثين فيما يتعلق بالمصاعف الإيقاعية المرتبطة بتعمية بحر الكامل

• بعض الألفاظ والصور والمقاطع من قصيدة "الليل والفرسان" للحميد القمري

- إبراز التضاد . وهو البرهنة على صحة القضية من خلال قساد مقيضها . ويبدو ذلك في الكشف عن العلاقات الضدية بين الثواب التالية (يقفل - يكرر جملة خبرية - جملة إنشائية / أفعال الماضي - أفعال المضارع / حضور الليل - غياب الفرسان ..).

- إدماج الجزء في الكل . وفيه أشار الناقد إلى أن ما ينطبق على لكل (الصورة الكلية) ينطبق على الجزء (الصور الجزئية)

وفصلاً عن الوسائل السابقة يعرر الجانب الحماسي في النص بتوظيف الناقد لغة تقريرية مباشرة بعيدة عن الإيجاز، وخالية من الكلمات الصعبة، ومن احساسات البدئية، وهذا يتسجم مع طبيعة النص الذي يتميز بالسمعة العلمية والموضوعية في معالجة الأفكار، كما يتسجم مع مقصدية الناقد الذي يهدف إلى تبسيط الفكرة وتوضيحها



للمتلقى حتى يتسنى له فهمها واستيعابها والانعاش بصحتها

وبالإضافة إلى الطابع النظري تميز لغة النص كذلك بالانتماء، ويمكن تحديد مظاهر هذا الانتماء من خلال مجموعة من الوسائل كالتكرار الذي تكرر فيه لألفاظ والعبارات العالية : (النص، القصيدة، الشاعر، المسوع، الإيقاعي، المستوى المعجمي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي، الصورة، قليل والفرسان)، والإحالة التي تتم تارة بواسطة الضمير (دعها، تأيدها)، وتارة بواسطة اسم الإشارة (هذه القصيدة، تلك الرؤيا)، وتارة بواسطة الاسم الموصول (الكامل الذي وصف من طرف بعض المحدين، النتيجة التي نصل إليها..)، والموصول الذي يكون تارة بواسطة حروف العطف، وتارة بواسطة حروف أخرى مثل (لكن، من خلال، إلا أنه، عرفت، لذلك، على أنه، وهكذا، وهذا..). وبالموازاة مع الانتماء يتميز النص كذلك بظاهرة الانسجام : ذلك أن الناقد يفترض في القارئ تولفه على إمكانيات إبحار قراءة منسجمة اعتمادا على ما لديه من معرفة خلفية، فهو يفترض مثلا معرفته بالمناهج النقدية وبالنهج البيوي تحديد، كما يفترض معرفته بالشعر والشعر المعرفي المعاصر أساسا، بالإضافة إلى ما يرتبط بهذين المجالين من مصطلحات ومفاهيم، كالبنية، والنظام، والدال، والمندلول، والسياق، والإيقاع، والمعجم، والتركيب، والصورة وهذه المعرفة الخلفية يستطيع القارئ فهم النص وتأويله وتبسيطه عن طريق ملء الفراغات وردم الفجوات وتقدير المسكوت عنه.

من خلال ما سبق يتأكد أن الناقد اعتمد مقاربة علمية موضوعية في دراسة النص الشعري، فهو لم يكتف بشرح مضامينه، ولم يقدم بصدد انطباعات شخصية أو أحكام جاهزة. وإنما استعمل أدوات إجرائية في التحليل، ومرجع في ذلك الدراسات المناسية التي تشكل أساس المنهج البيوي. أما بخصوص تطبيق هذا المنهج، فقد تطلب اتباع مرحلتين متصافيتين هما : مرحلة التحليل التي تم فيها تشریح النص إلى مستويات لغوية مختلفة، ثم مرحلة إعادة التركيب التي تم فيها الربط بين المستويات السابقة لاستخلاص نتيجة معينة عن طريق لتأويل وخلال المرحلتين السابقتين عمل الناقد على تفعيل المنهج البيوي باستثمار مجموعة من المصطلحات التي تشكل جهازه المنهجي، كمفهوم البنية، ومفهوم النسق، ومفهوم الدال والمندلول، ومفهوم السياق. ولتوضيح أفكاره وإقناع المتلقي بصحتها سنذكر لناقد استراتيجيات منهجية وحجاجية وأساليب تقوم على مجموعة من الوسائل : كالتقاسم الاستباطي، والاستشهاد، وإبرار التضاد، وإدماج الجزء في الكل، بالإضافة إلى اللغة التقريرية المباشرة التي تتميز بمجموعة من مظاهر الانساق كما أنه لتحقيق قراءة منسجمة راها الناقد على الخلفية المعرفية للمتلقى الذي يفترض أن يعتمد مجموعة من الإجماعات والمبادئ لفهم النص وتأويله.

لقد أثبت الناقد بالفعل أن المقاربة البيوية تركز على جوهر الإبداع الأدبي وهو اللغة كما أثبت أن مراحل التحليل تؤدي إلى نتائج موضوعية تتضالم جميع المستويات المنهجية في تأكيدها إلا أنه رغم ذلك يمكن القول إن المنهج البيوي ليس وحده كافيا للإحاطة بالظاهرة الأدبية من جميع جوانبها : إذ أن هذه الظاهرة هي شبكة متداخلة من العوامل التاريخية والاجتماعية والنفسية، وليست نسجا لغويا فقط، ولهذا يستحسن أن تفتح البيوية على مناهج نقدية أخرى سعيا إلى تحقيق دراسة تحيط ما أمكن بشقي جوانب العمل الأدبي



الفصل الثاني :  
نماذج محلة في  
المؤلفات



ورد في كتاب "ظاهرة الشعر الحديث" لأحمد المنداوي - ادجاطي ما يلي .

« لتقى هؤلاء الشعراء (جماعة الديوان) عند فكرة واحدة، هي أن الشعر وجدان غير أن مفهوم الوجدان عندهم كان متباين، « ولا ريب في أن هذا الاختلاف في مفهوم الوجدان، قد أثر اختلافاً بئساً في المضامين الشعرية لهؤلاء الشعراء... »

• ظاهرة الشعر الحديث شركة النشر والتوزيع اندارس - الدار البيضاء الطبعة الثانية 2007 ص 1 (بصرف).

انطلق من هذه القولة، واكتب موضوعاً متكاملًا، تتجزأ فيه ما يلي .

• ربط القولة بسياقها العام داخل المؤلف.

• رصد مظاهر الوجدان لوجداني، واختلاف مفهومه ومضامينه عند شعراء مدرسة الديوان

• الإشارة إلى مختلف نوازل المنهجية والهجائية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في مقارنة هذه التجربة

## التحليل

لقد بدأت تركيبة المجتمع المصري تتغير منذ أواخر العقد الأول من القرن العشرين، وذلك بعد ظهور صيغة الوجودية الصغرى على مسرح الأحداث، وبعد أن تم التهام متين، على مستوى الفكر، بين الأجيال الصاعدة، وبين الحاضرة الحديثة، فكانت النتيجة هي ظهور جماعة من الشعراء يشيرون بقيم جديدة تتأغم مع شعار العودة إلى الذات، هؤلاء الشعراء هم : عباس محمود العقاد، وعبد الرحمن شكري، وإبراهيم عبد القادر المازني، الذين شكّلوا مدرسة شعرية تسمى " جماعة الديوان ".

إذن، ما هو المصنوع الذاتي في شعر هذه الجماعة ؟ وكيف يختلف حضوره من شاعر إلى آخر ؟ وما هي الوسائل المنهجية والهجائية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في معالجة هذا الموضوع ؟

لقد وردت القولة السابقة في بداية القسم الأول من كتاب "ظاهرة الشعر الحديث"، وبالتحديد في الفصل الأول الذي يحمل عنوان "نحو مصنوع ذاتي"، وفيه يؤكد الناقد أن شعراء الديوان قد التقوا عند فكرة واحدة، هي أن الشعر وجدان غير أن مفهوم الوجدان عندهم كان متباين فقد أراده العقاد مرجحاً من الشعور والفكر، وفيه شكري على أنه أتامل في أعماق الذات تأملاً يتجاوز في غايته حدود الاستجابة للواقع، أما المازني فقد رأى فيه كل ما يفيض به النفس من شعور وعواطف وإحساسات ولا ريب في أن هذا الاختلاف في مفهوم الوجدان، قد أثر اختلافاً بئساً في المضامين الشعرية لهؤلاء الشعراء ، فقد لايس شعر العقاد ميل واضح إلى التفكير، بل ما أكثر ما طغى الجانب الفكري على جانب الشعور في شعره، ولعل في ذلك ما يفسر ذهب كثير من الدارسين إلى أن العقاد معكوف قبل أن يكون شاعراً وعلى العكس من ذلك نجد عبد الرحمن شكري يستمد طابعه المنظم

من أعوار نفسه الكثيرة، مصرفاً من إجمال العقل، المخصص إلى التأمل في أعماق الداب، لأن المعاني عند جرة من النفس لا يدرك بالعلم، وإنما يدرك بعين الباطن، أي بالقسب. أما المأزى، فإنه 'حب أن يتعامل مع الأشياء' تعاملأ أساسه لاتفعال المباشر بما تنطوي عليه تلك الأشياء من مظاهر مفعمة دون تدخل من العقل، أو توغل في أعماق النفس، لأن من طبيعة الشعر عنده، أن يطلق من النفس بصورة طبيعية، أشبه ما تكون بالركان إن مقاربة المحاطي هذه التجربة قد تمت انطلاقاً من اتباع استراتيجية منهجية وحجاجية وأسلوبية واضحة فعلى المستوى المنهجى اعتمد الناقد اسهجين التاريخي والاجتماعي، وذلك من خلال ربط ظهور جماعة الديوان بالتحولات التاريخية والاجتماعية التي عرفها المجتمع المصري في بداية القرن العشرين. وعلى المستوى التفسيري والحجاجي، اعتمد الناقد لتوضيح أفكاره ومحاولة الإلتناع بصحتها، مجموعة من الوسائل، نحدد كالتالى

- **القياس الاستنباطي** : وذلك من خلال الانطلاق من مبدأ عام، وهو "التقاء شعراء جماعة الديوان عند فكرة واحدة، هي أن الشعر وجدان"، ثم الانتقال بعد ذلك لرصد مظاهره عند هؤلاء الشعراء

- **التعميل** : ويعني تفسير الظاهرة بتقديم أمثلة عنها. ونلاحظ هذا بالتحديد عندما يريد الناقد أن يثبت حضور البعد الوجداني عند شعراء الجماعة، فيلجأ إلى التمثيل لتلك بقصائد من شعرهم، كقصيدة "الحبيب الثالث" لعقيد، وقصيدة "معان لايسركها التعبير لشكري، وقصيدة "البحر والظلام" للماري .

- **الاستشهاد** : ويظهر ذلك في لجوء الناقد، لدعم موقفه، إلى الاستشهاد بمجموعة من آراء بعض اشعراء ولقائد، كعبد لرحمان شكري في مقدمة ديوانه "ضوء الفجر"، وعباس محمود لعقاد في ديوانه "هدية الكروان"، وصلاح عبد لصور في مقاله "شاعرية العقاد" ومحمد مندور في كتابه "النقد والنقاد المعاصرون"

- **المقارنة** : وتبدو من خلال إيراد نقط الاتفاق ونقط الاختلاف بين شعراء هذه المدرسة حول مفهوم الوجدان ومضاميه في شعرهم

وبالإضافة إلى الوسائل السابقة، يصرر بجانب لتفسيري والحجاجي في هذا الموضوع باعتماد الناقد لغة نظيرية مباشرة، تتميز بسهولة الأعاط، ووضوح المعاني، وذلك لتبسيط الفكرة وتقريبها من إدراك القارئ، حتى يتسنى له فهمها واستيعابها والالتناع بصحتها كما أن هذه اللغة تستمد معجمها من ثلاثة حقول دلالية هي الحقل الأدبي والفني (جماعة الديوان - الشعراء - النظم - الغزل - القصيدة - الديوان - المعاني - الرؤيا الشعرية - الأبيات - المضامين )، والحقل التاريخي - الاجتماعي (المجتمع المصري - العقد الأول من هذا القرن - البورجوازية لصغيرة - الفترة التاريخية )، والحقل الوجداني (الذات - لوجدان - النفس - الشعور - العواطف - الإحساسات - المعاناة - العذاب - الانفعال - الألم...)

وعلاصة القول، فإن المحاطي حاول أن يحيط بالطاهرة المدروسة بحاطة تجمع بين التصور النظري والممارسة التطبيقية، مما يجعل من دراسته دراسة علمية موضوعية تراعي الشمولية في الطرح، والدلة في التناول والاعتماد على الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية المناسبة.



ورد في كتاب "ظاهرة الشعر الحديث" لأحمد المداوي - المجلي ما يلي :

«على هذا النحو أصبح شعراء الرابطة أن يفهموا الوجدان فهو النفس، وهو الكون، شعر أن لن نحفل كثيرا بهذا المفهوم الذي شخصه الفكر وتعس له الطر، شعر من ذلك في أغلب الظن أن تجارده إلى مفهوم الوجدان كما صورده شعراء الرابطة القلمية، وعنده سوف لا نجد شيئا من ذلك العناق الحميم بين النفس والكون، بل سنجد مكانه هروبا من الناس ومن الواقع والحضارة..».

«ظاهرة الشعر الحديث، شركة المحرور هزيع مجلد، الطبعة الثانية 2007 م 20

انطلق من هذه الفقرة، وكتب موضوعها متكاملا، تنجز فيه ما يلي :

• ربط الفقرة بسياقها العام داخل المؤلف

• رصد مظاهر المضمون الذاتي عند شعراء الرابطة القلمية، واختلافه بين الصور النظري والتجربة الشعرية

• الإشارة إلى مختلف لوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في مقارنة هذه التجربة

## التحليل

لقد ساهمت مجموعة من العوامل التاريخية والاجتماعية والثقافية في توجيه شعر تيار الرابطة القلمية نحو التعبير عن الذات فالعامل التاريخي يرتبط بانتشار الوعي القومي الذي انعكس على الأفراد إحساسا قويا بدورهم، ورغبة منهم في تأكيد تلك الذوات. والعامل الاجتماعي يتعلق بظروف الهجرة إلى أمريكا التي عمقت في نفوسهم الإحساس بالحرية، حتى أصبح السبيل الوحيد لمقاومة هذا الإحساس هو الاتجاه الكلي نحو الذات والوجدان أما العامل الثقافي، فراجع إلى اطلاع أصحاب هذا التيار على الشعر الرومانسي العربي الذي استهوى أنفسهم المتعطشة إلى الحرية، وإلى التعبير عن الذات في انفعالاتها المختلفة

إذا، ما هي مظاهر المضمون الذاتي عند هؤلاء الشعراء؟ وكيف يختلف هذا المضمون بين تصوراتهم لنظرية وتجاربهم الشعرية؟ وما هي الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في مقارنة هذه التجربة؟ لقد وردت الفقرة السابقة في القسم الأول من الفصل الأول من كتاب "ظاهرة الشعر الحديث"؛ وبعد حديث المحاطي في هذا القسم عن المضمون الذاتي عند مدرسة اللغوان، انتقل إلى الحديث عن "تيار الرابطة القلمية"، ملاحظا تمحور الشعر عند ممثلي هذا التيار حول فكرة واحدة، هي أن الشعر وجدان وإذا كانوا يتقاطعون في هذه الفكرة مع جماعة الديوان، فإنهم يختلفون معهم في معيهم إلى توسيع مفهوم الوجدان حتى يشمل الحياة والكون وليس ذلك غريبا منهم، لقد آمنوا بفكرة وحدة الوجود، وقالوا بوجود روابط خفية تشد الكائن الفرد إلى الكون جملة، وأن من شأن هذه الرابطة أن ترفع من مكانة الفرد، وتقرب به من الذات الإلهية، حتى تصبح العودة إلى الذات عبارة عن تفتح على العالم بكلياته وحزلياته.

على هذا النحو أحب شعراء الرابطة القلمية أن يفهموا الوجود، فهو النفس، وهو الحياة، وهو الكون  
إلا أن أساقفة لم يحفل كثيراً بهذا المفهوم الذي شخصه الفكر وتحمس له النظر، وإنما تجاوره إلى مفهوم الوجود  
كما صرته تجارب هؤلاء الشعراء. فلم يجد شيئاً من ذلك العناق العظيم بين النفس والكون، وإنما وجد مكانه  
هروباً من الناس ومن الواقع والحضارة؛ فقد هرب جبران جبراً بأحلامه إلى الغاب، حيث تسير الحياة دون أن يدرك  
صلوها هم ولا حزن ولا موت ولا قبور.

على أن جبران لم يهرب إلى الغاب وحده، إذ سرعان ما لحق به صديقه ميخائيل نعيمة. وشأن كان جبران  
قد أثر حياة القفلة على تفكير الحضارة. فإن نعيمة انقطع إلى التأمل في نفسه. إيماناً منه بأن "منكوت الله لي دخل  
الإنسان". وأن ليس في الإمكان أبدع مما كان، وأن لا مجال لمحاولة التحرر من الواقع الفاسد، لأن الصلاح  
والطلاح شيء واحد، ولأن الوجود دورة عثت يستوي فيها الموت والحياة، وهو فوق كل ذلك لا يستحق طموحاً  
ولا جهداً. وبما أن عقول الناس وقلوبهم لا سمحت أن ترتفع في يسر إلى هذا المستوى العقولي من وعي الحياة،  
فقد ألزم الشاعر نفسه بتجسيدهم، مفتعاً أن كل معصية في الحياة لا تحمل إلا عن طريق واحد هو التأمل في الذات  
أما إيليا أبو ماضي فقد وجد سبيلاً آخر لتحقيق هذه الغاية هي الاعتصام بالخيال، أو تجاوز القعدة إلى  
الخوع والاستسلام. فإن لم يصل من ذلك كله إلى شيء، عمد إلى الفرار من الناس ومن الحضارة كما فعل من  
قبله جبران ونعيمة.

ولقد أضاف سيب عريضة إلى هذه الغمات نعمة أخرى، هي أن سر الشقاء كان في هبوط النفس من  
مقامها السامي، إلى درك الحياة الاجتماعية، فتبرم بجماهير الناس كما فعل نعيمة. ولما لم يكن في وسعه أن يعود  
بالنفس إلى مقامها السامي، اكتفى بالخروج إلى الغاب متذكراً للحياة الاجتماعية، وما يكتنفها من حركة وزحمة  
وإدراك موضوع الذات موضوعاً غنياً ومتشعباً في تجربة شعراء الرابطة القلمية، فإن المحاطي قد  
اختار في معالجته استراتيجية منهجية وحجاجية وأسلوبية مناسبة فعلى المستوى المتهجي اعتمد الناقد المنهجيين  
التاريخي والاجتماعي، وذلك من خلال ربط ظهور تيار الرابطة القلمية بالظروف التاريخية والاجتماعية التي  
عاشها هؤلاء الشعراء، وخاصة انتشار الوعي القومي، والهجرة إلى أمريكا وعلى المستوى التفسيري والحجاجي.  
اعتمد الناقد لوضوح أفكاره ومحاولة الإقناع بصحتها مجموعة من الوسائل تحددها كالتالي

- **القياسي الاستنتاجي** : وذلك من خلال الانطلاق من مبدأ عام هو "الجه شعراء الرابطة القلمية

في تجاربهم إلى التعبير عن الذات"، ثم الانتقال بعد ذلك لتتبع مظاهر هذا التعبير في تجربة كل شاعر  
**التمثيل** : ويعني تفسير الظاهرة بتقديم أمثلة عنها، ويلاحظ هذا بالتحديد عندما يريد الناقد أن يثبت  
حضور المضمون الذاتي عند شعراء هذا التيار، فيجأ إلى التمثيل لذلك بقصائد من شعرهم، كقصيدة "المراكب"  
لجبران، "وصلني الأجراس" لميخائيل نعيمة، و"في القمر" لإيليا أبي ماضي، و"محاكاة" سيب عريضة..

- **الاستشهاد** : وفيه يلجأ الناقد، لدعم موقفه، إلى استحضار آراء بعض اشعراء وناقده، كجبران

خليل جبران في كتابه "دمعة وبهامة" و"الذائع والطرائف"، وميخائيل نعيمة في كتابه "مذكرات الأرقش"



**المقارنة :** وهي وسيلة تفسيرية وحجاجية تتخذ تارة طابعاً شمولياً من خلال إبراز الاتفاق بين تيار الرابطة القلمية وجماعة الديوان في ربط الشعر بالوجدان، أو من خلال إبراز الاختلاف الكبير في مفهوم الوجدان بين التصور النظري والتعبير الشعري عند شعراء الرابطة وتتخذ تارة أخرى طابعاً جزئياً من خلال إبراز الاختلاف في طبيعة الحل الذي اختاره كل شاعر للهروب من واقعه ، فإذا كان حبران قد وجد هذا الحل في تفضيل حياة المفطرة على تعمد الحضرة، فإن نعيمة وجد ذلك في التأمل في أعماق النفس، وعلى عكس ذلك كله وجد أبو حاضي أن الحل الوحيد هو الاعتصام بالخيال

أما على المستوى الأسلوبي، فإن الناقد وظف لغة تقريرية مباشرة. تقوم على سهولة اللفظ، ووضوح المعنى كما أن هذه اللغة تستمد معجمها من ثلاثة حقول دلالية هي الحقل الأدبي ولفظي (شعراء المهجر - شعراء الرابطة - الآداب الغربية - الشعر الغربي - الاتجاه الرومانسي - أشاعر الوجداني )، والحقل التاريخي - اجتماعي (الهجرة - المجتمع الإنساني المتحضر - الواقع الفاسد - الحياة الاجتماعية - الرحلة - الوعي القومي )، والحقل الوجداني (الحس - المأساة - الوجدان - الذات - النفس - الحزن - التأمل - الشقاء - اليأس )

وخلاصة القول، فإن دراسة المحاضي لهذا الموضوع تعبرت بكونها دراسة متكاملة تجمع بين التصور النظري والممارسة التطبيقية. مما يجعل منها دراسة علمية موضوعية لا تكفي بالوصف، وإنما تدعم ذلك بالتمحيص والتحليل، والاعتماد على الوسائل الملهجة والحجاجية والأسلوبية المناسبة



ورد في كتاب "ظاهرة الشعر الحديث" لأحمد المصاوي - المجاطي ما يلي

« فقد أدرك الشاعر لوحداني، أن كل تجربة جديدة لا تعبر عنها إلا لغة تسوحي صيغها التعبيرية،

وصورها البيانية، وإيقاعها الموسيقية من التجربة نفسها»

ظاهرة الشعر الحديث: شركة النشر والتوزيع "المدرس" الدار البيضاء الطبعة الثانية 2007 ص 36

الـ

انطلق من هذه القول، واكتب موضوعا متكاملًا، تنجز فيه ما يلي :

• ربط القول بسياقها العام داخل المؤلف.

• رصد مظاهر الشكل الجديد عند شعراء التيار الداني الوجداني عبي مسعود النفا، والإيقاع، والصورة الشعرية

• الإشارة إلى مختلف الوسائل المهيمنة والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في مقارنة هذه التجربة

## التحليل

في ظل التحول الذي اتجه بالمضمون اتجاها وجذاب صرفا، أتيح للقاصيدة العربية الحديثة أن تعيد النظر في أشكالها وأدواتها الفنية ذلك أن التطور في هذه القصيدة لم يكن تطورا منفصلا، يتفادت السعي في بين الشكل والمضمون، بل كان تطورا متكاملًا، يستمد حركته من مبدأ العودة إلى الذات، فقد أدرك الشاعر الوجداني أن كل تجربة جديدة لا تعبر عنها إلا لغة تسوحي صيغها التعبيرية، وصورها البيانية، وإيقاعها الموسيقية من التجربة نفسها (ذن، ماهي مظاهر التطور الفني لدى حتى شكل القصيدة عند شعراء التيار الداني الوجداني ؟ وما علاقة هذا الشكل بتجارب هؤلاء الشعراء ؟ وما هي الوسائل المهيمنة والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في مقارنة هذه التجربة ؟

إن التأمل للقصيدة الشعرية عند أصحاب التيار الداني لوجداني، سيلاحظ أن التطور الذي حققه شكلها الفني يركز بالأساس في ثلاثة مكونات فنية هي الصيغ التعبيرية، والصور البيانية، والإيقاعات الموسيقية، وذلك ما أوضحه المجاطي في القسم الثاني من الفصل الأول من كتاب "ظاهرة الشعر الحديث" فبالنسبة للصيغ التعبيرية، يلاحظ أن لغة القصيدة الوجدانية أصبحت أقل صرامة من لغة القصيدة الإحيائية، وأكثر سهولة ويسرا غير أنه لابد من القول بأن مصطلح السهولة هذا، يعجور معنى اليسر، إلى الأقرب من لغة الحديث المأنوف وفي هذا الصدد نجد العقاد يقترب بالشعر من لغة الحياة اليومية، فيديره مع أصداء الشارع، وعمره على عسكري المرور، ويضعه في قم الباعة التجولين الذين اعتادوا إزعاجه كل صباح أما إيليا أبو ماضي، فقد اتخذ عنه هذا القرب من لغة الحديث شكلا شريا، تجللت به القصيدة من لغة الشعر المشرقة التي استوت في دواوين الشعراء المجددين سلاسل ذهبية فتانة، وأصبح حديثنا مألوفًا، كأني حديث يدور بين النهر، في رابية من روابي الشارع وبالنسبة لصور ابائية، فقد استعملها الشاعر الوجداني لغاية مابعة من تجربته الذاتية، كأن يشرح

عاطفة، أو يبنى حالة وهذا أصبحت عنده وسيلة للتعبير عما تميز عنه الأساليب النغمية المباشرة، ولبيت زخارف وأصباغاً تتراد لذاتها كما هو الشأن عند شعراء العيار الإحيائي. ومن خلال هذه العلاقة التي ألامها الشاعر الوجداني مع تصور الشعرية، تولدت خاصية أخرى من خصائص الشكل الفني في هذه القصيدة وهي الوحدة لمضوية لتي تجمل منها أجزائه مسلسللة وبناء متراصاً ومسجماً.

أما بالنسبة للإيقاعات الموسيقية، فقد عمل الشاعر الوجداني على تنويع القافية واختلاف الأوزان. وهو في كل ذلك يسعى إلى ربط القافية ولثرون بالأفكار والعواطف اجزوية، وليس بموضوع القصيدة بوصفه كلاً موحداً، كما أن الأفكار والعواطف يمكن أن تبدل وتتلون وتتناقض، فمن المناسب كذلك أن تظهر القوافي وتختلف الأوزان بما يناسب التبدل الطارئ على هذه الأفكار والعواطف وهذا عرف الشاعر الوجداني الحديث كيف يفرق بين الموضوع الواحد، وبين لعواطف والأحاسيس الجارية لتي يتوقف تشخيصها على الاستعانة بإيقاعات موسيقية تقوم بالأساس على تنوع القافية واختلاف لأوزان.

وإذا كان الشكل الجديد يمثل إضافة كمية ونوعية إلى الخصائص الفنية لشعر العربي الحديث فإن المصاطبي حرص على تقديم هذا الشكل إلى القارئ باستعمال رسائل منهجية وحجاجية وأسلوبية مناسبة لعلى المستوى المنهجي استعمال الناقذ بالمنهجين : الاجتماعي والنفسي، حيث فسر بالأول سهولة اللغة في شعر الوجداني وذلك من خلال ربطها بالحياة اليومية للشاعر، أما الثاني فقد فسر به طبيعة لصورة وطبيعة الإيقاع في هذ شعر وذلك من خلال ربطها بنفسية الشاعر في أحاسيسها وانفعالاتها المختلفة.

وعلى المستوى التفسيري والحجاجي، فقد اعتمد الناقذ، لتوضيح أفكاره ومحاربة إقناع المتلقي بصحتها، مجموعة من الوسائل، نحدددها كالآتي :

- **القياس الاستنباطي** : وفيه يطلق الناقذ من مبدأ عام، وهو "تطور الشكل الفني في القصيدة

الوجدانية"، ثم انتقل للاستدلال على هذا التطور بنماذج شعرية لبعض شعراء التيار لدي الوجداني

- **للنعتيل** : وفيه لجأ الناقذ إلى تفسير الظاهرة بتقديم أمثلة عنها، ولجد هذا بالتحديد عندما يريد لناقذ

أن يثبت تطور الشكل الفني لشعر الوجداني، فيعمد إلى التمثيل لذلك بفصائد من هذا لشعر، وفي هذا يستحضر

فصائد من ديوان "عابر سبيل" للنعقد، وقصيدتي "كن بسما" و"المجنون" لإيليا أبي ماضي، وقصيدتي "أودع"

و"العودة" لإبراهيم ناجي، وقصيدة "الخير والشر" لميخائيل نعيمة

- **الاستقراء** : وهو وسيلة يلجأ إليها لناقذ لدعم موقفه، وذلك من خلال استحضار آراء بعض

الشعراء والناقذ، كجبران خليل جبران في مقال بعنوان "لكم لديكم ري لفتي"، وشوقي ضيف في كتابه "أبرودي"،

وعبد الكريم الأشقر في كتابه "النثر المهجري".

- **المقارنة** : وهي وسيلة تفسيرية وحجاجية يلجأ إليها الناقذ بالأساس لإبراز أوجه الاختلاف بين التيار

الوجداني وتطوره الإحيائي التقليدي على مستوى الشكل الفني، فإذا كان هذ الشكل عند الإحيائيين يتميز

بوجود لغة صلبة، وإيقاع ثابت، وصور بيانية غامضة التزيين ولزخرفة، فإنه عند الرومانسيين يتميز بلغة سهلة،



وريفاع متغير، وصور بيانية غايتها التعبير عن النفس في أحرارها وانفعالات لمخسفة

وفضلا عن الوسائل لمباقة، يساهم المستوى الأسلوبى في تحرير الجانب النفسى واحتجاجى في هذا الموضوع، وذلك من خلال توظيف المائدة لغة تقريرية مباشرة تتميز بسهولة الألفاظ ووضوح المعاني، وأهداف من ذلك تبسيط الأفكار، وتلخيصها من إدراك الملقى، حتى يتسنى له فهمها واستيعابها والالتصاع بصحتها كما أن هذه اللغة تستمد معجمها النقدى من حقبى دلائلى هما . الحقل الأدبى والعلمى (الصلابة - القصيدة الإيحائية - السهولة - الشكل النظرى - الصيغ المعبرية - الإيقاع الموسيقى - الأساليب اللغوية - الوخارف والأصباغ - شعراء الرابطة القسمية - القصيدة الوجدانية - الوحدة العضوية - الشعراء الوجدانيون )، والحقل لوجداني النفسى (المفهوم - التجارب - المواطن - الأحاسيس - المشاعر - الانفعالات - لوجدان...)

وعلاصة القول، إن دراسة المعاملية لهذا الموضوع تميزت بالطابع الشمولى الذى استحضرت الشكل الفنى في مكوناته المختلفة، كما تميزت كذلك بالتكامل الذى يربط التصور النظرى بالممارسة التطبيقية، ويربط أيضا خصوصية الشكل بالأبعاد المعنوية والوجدانية للشاعر. أما طريقة المعالجة، فهى طريقة علمية موضوعية من خلال سعيها إلى توظيف الوسائل المنهجية واحتجاجية والأسلوبية المناسبة



ورد في كتاب "ظاهرة الشعر الحديث" لأحمد المصاوي - المجاطي ما يلي .

«من هذه الرواية ستحاول دراسة تجربة العربية، أما هذا من هذه الدراسة فهو تأكيد أصالة التجربة، والكشف عن جذورها في تربة الواقع. ستعامل مع الشاعر بوصفه إنساناً غريباً عن كل ما حوله، غريباً في الكون الذي يشملها، وفي المسبة التي يضطرب فيها. وفي الحب الذي يملأ قلبه، وفي الكلمة التي كانت في

«البسم»  
«ظاهرة الشعر الحديث» شركة النشر والتوزيع - اندلس البيضاء ط 2 2007 م 67

تطلق من هذه القول، واكتب موضوعاً متكسلاً، تتجز فيه ما يلي :

• ربط القول ببياتها العام داخل المؤلف

• رصد حضور أحد مظاهر تجربة العربية في الشعر العربي الحديث

• الإشارة إلى مختلف الوسائل المهيمنة والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في مقارنة هذه التجربة

### التحليل

شكلت تجربة عربية والضياع أهم الموضوعات التي قام عليها مضمون الشعر الحديث وقد ارتبطت هذه التجربة بحالة اليأس والمعاناة التي طبعت شعراء الحداثة، بالنظر إلى ما كان يقف راقعهم من تخلف وفقر، وبالنظر إلى الصدمة التي أحسها لشاعر بعد مكبة فلسطين سنة 1948 عني أن هذه التجربة قد اختلفت عن شعر آخر كما أنها جاءت متعددة المظاهر وسنحاول في هذا التحليل الوقوف عند أحد مظاهر هذه التجربة، مبرزين مختلف الوسائل المهيمنة والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد المجاطي في مقاربة هذه التجربة

وردت القول السابعة في بداية لفصل الثاني، الذي خصصه الناقد أحمد المجاطي لدراسة تجربة العربية والضياع في الشعر العربي الحديث. وقد جاءت بمثابة استتار لما تناوله الناقد قبها من عواصم انجاء الشاعر إلى هذه التجربة. ولبي يمكن احتزالها في أثر واقع المزيمة العربية أمام إسرائيل في نفوس الشعراء، والتأثر بثقافة الغربية من خلال أعمال إليوت، وخاصة في قصصه "الأرض الخراب"، ومن خلال الروائيين والمسرحيين اليهوديين كألين كامو، وحنان بول سارتر. وقد ربط المجاطي تجربة الشاعر بواقع المصاري، الذي تعددت فيه مظاهر العربية ومن هنا تألفت كل من تجربة الشاعر وثقافته من جهة، وواقع المظم المصنف بهزيمة من جهة أخرى لتعق هذه التجربة، يقول المجاطي، في التمهيد الذي سبق هذه لقولة «إن التقاء الثقافة الواسعة بالتجربة الحسية، جعلت رحلة الشاعر الحديث في الألم والأمل رحلة ذات صدى خاص، لها محاولة لمعانة الواقع معاناة حصارية شاملة» (ص 61) عني أن تأثر الشعراء العرب بهذه الرواد الغربية لا يعني بتاتا التقليد «المجاطي»، كما هو واضح في القوة السابقة، يؤكد أصالة هذه التجربة. وابتاق جذورها من تربة الواقع العربي، هذا الواقع الذي جعل الشاعر يحس نفسه ضائعاً وغريباً ومزقاً

ومن خلال القوة السابقة تبين أن مظاهر الغربة في الشعر الحديث جاءت متنوعة، فهناك الغربة في الكون والغربة في المدينة، والغربة في الحب، والغربة في الكلمة وقد رُفِعَ المخاطبي في كتابه "مظاهر الشعر الحديث" بتصنيف عند كل مظاهر الغربة السابقة، مستغرقاً للكشف عنها مدونة الشعر الحديث، وما دم المقام لا يتسع هنا لتحليل هذه المظاهر جميعها، فهنا سنكتفي بالوقوف عند مظهر واحد هو الغربة في المدينة

لقد نطق المخاطبي في تحييه لمظاهر الغربة في المدينة في الشعر الحديث من ملاحظة روبرتس «أن الشعر الحديث تسيطر عليه، بصفة عامة، إحساس المذن الكبري»، مؤكداً أن هذا القول يصدق حتى على شعراء الحديث، للمدينة تشكل الوجه الحضاري للأمة، وخاصة وجهها السياسي وهكذا رأى المخاطبي أن المدن العربية قد فقدت لكثير من أصالتها، بعد أن غرقا مظاهر المدينة الأوروبية، التي لا تتناسب في جديدها وحضارتها مع الواقع العربي المهروم، وهذا أهم أسباب إحساس الشاعر العربي بالغربة في هذه المدن ويرى المخاطبي أن الشاعر الحديث قد سلك في التعبير عن إحساسه بالعربة سبلا متعددة، فحارة كان يصور المدينة في ثوبها المادي، وحقيقتها المفرعة من المحتوى الإنساني، مثل ما فعل عبد المظني حجازي في ديوانه "مدينة بلا قلب"، ودررة يصور الناس في المدينة الذين يندمهم الضمت، ويقللهم الإحساس بالزمن، وتنبئ عندهم قيم التضامن والتعاون، إلى درجة أن الشخص لو مات في رحمة المدينة لا يعرفه أحد، كما قال صلاح عبد الصبور في قصيدته "أغنية الشتاء" من ديوان "أحلام الفارس القديم"

وإذا انتقلنا إلى الحلقة المنهجية التي اعتمدها المخاطبي في مقارنة تجربته الغربة في الشعر الحديث، وجدناها تنبع من عدة مناهج فهناك المنهج الموضوعاتي البور، حيث ركز الناقد على رصد مظهرات موضوعه الغربة في الشعر الحديث، بل إنه وقف عند تفرعات هذه الموضوعات من خلال تحليل قصائد كاملة كما فعل مع قصيدة "فارس النحاس" لعبد الوهاب البياتي، ولقي قسم مصاصمها إلى موضوعات تجسد الغربة في مختلف أشكالها العربية في المكاتب، والغربة في النوم، والغربة في المدينة، والغربة في العجز، والغربة في الحياة، والغربة في الموت والغربة في الضمت (ص 83-88) وهناك المنهج التاريخي - الاجتماعي، الذي نجى من خلال إشارة المخاطبي في بداية الفصل الثاني، المخصص للغربة، إلى العوامل التاريخية والاجتماعية التي لعبت تجربة الغربة والضيق في الشعر الحديث، وأهمها هزيمة الحريوش العربية سنة 1948، وأثار لدمار التي خلف المجتمع العربي بعد هذه الهزيمة كما اعتمد المخاطبي معطيات التحليل النفسي، فهو يربط بين الإحساس بالغربة والضيق، وبين ثلث الذي خيم على نفسية الإنسان العربي، بعد النكبة، بشكل عام، وعلى الشاعر الحديث بشكل خاص، الذي اصطدمت أفكاره المتألمة بضلابه الواقع، فاقبلت سبي وحسرة تجرحان النفس (ص 65) كما اعتمد المخاطبي في بعض الأحيان معطيات التحليل البنيوي بالمصوم قصد رصد مظهرات الإحساس بالغربة والضيق من ذلك مثلاً وفوفه عند الدلالات التي توحى بها لفظة (لو) في قول الشاعر صلاح عبد الصبور:

لو مت عشت ما أشاء في المدينة الخيرة .

حيث عني الناقد قائلا «غير أن لو كما يعلم حرف امتناع لامتناع، وليس وراء الاعتماد عليها من كسب إلا أن يكون وهما ..»

أما من حيث الأسباب الخجاجة، فقد وجدنا المجاطي في هذا الفصل حريصاً على الاستدلال بالأمثلة، والشواهد الموضحة بحجة الغربة والضيق، فلا تكاد صفحة من صفحات هذا الفصل تخلو من أبيات - لعل المعطي حجازي، أو السياب، أو صلاح عبد الصبور، أو أياني ..

ولفلاً عن الاستدلال بمادج متعددة من الشعر الحديث، وجدنا المجاطي حريصاً على الاستشهاد بأقوال وآراء جملة من انتقاد التي تصب في الموضوع الذي يتناوله، حيث وجدنا أقوالاً لأدريس، وإحسان عباس، وعزالدين إسماعيل، وحسين مروة، إلخ. وكثيراً ما وجدنا المجاطي يلجأ إلى أسلوب الشرح والتأويل، كشرحه مثلاً لدلالة بعض الرموز الشعرية، في قصيدة أياني، "فارس النحاس"، آفة الذكر، حيث «الشرع = وسيدة غرض شمار الحياة.. وأمر حول يته وعاد مخفية». كما استعمل المجاطي بأسلوب التفسير والتعليل، فهو مثلاً يعلن فشل علاقة الشاعر بالمرأة (الغربة في الحب)، بأن «هجوم الشاعر الحديث أكثر من أن تحصى، وتركبه النفسي أصبح من التعقيد بحيث لا يجدي معه جرعة الحب بمفهومه الروحي، ومفهومه الجسدي ..» (ص : 76 وما بعدها).

أما من حيث اللفظ، فقد اعتمد المجاطي لغة واضحة، وبمعجم يتلاءم في حقه الدلالي مع موضوع الفصل (الغربة والضيق)، حيث ترددت عبارات الغربة - الضيق - اليأس - العزق - الدمار - الشك - الانفصال - الألم - المماناة - الأرملة - الكتابة - الحقم .. كل هذا مع استعمال الجمل الخبرية القصيرة التي تدل على المعنى المراد وتوضحه بدقة

وننتهي إلى أن المجاطي استطاع من خلال هذا الفصل أن يضع يده على موضوع أساسية من موضوعات الشعر الحديث، ما رأت إلى الآن تشكل لها مؤزلاً عند أغلب شعرائنا المعاصرين، لكن السؤال المطروح هل يعد مصطلح الغربة الذي استعمله المجاطي مؤهلاً لمقاربة تجربة الشعر الحديث ؟ أما كان أولى بالمجاطي أن يستعمل مصطلحاً آخر هو الأصح للدلالة على هذه التجربة، وهو مصطلح الاغتراب الذي يحزن وحده - وليس الغربة - معاني التمزق، والعجز، والتشاؤم، والشك، والقلق، والاستياء ؟



جاء في كتاب ظاهرة الشعر الحديث لأحمد المنداوي - المجاطي ما يلي :

«وبعد لما كان هؤلاء الشعراء [أدونيس، ومخليل حاوي، والسياب، والبياتي] أن يتقوا عند معاني الحياة والموت، لو لم يكن إحساسهم بواقع ما بعد النكبة، وما قبل النكبة [حساس عميق وواعي، ولو لم يكن مفهومهم للإبداع الشعري مفهومًا شموليًا تلقي فيه هموم الذات بمحور الجماعة التقاء حبيها، وببداخل فيه مواقف لشاعر من الماضي بموقفه من المستقبل بمعنى آخر، لقد أصبح وعي الشاعر بالذات، وبالمرن وبالكون، مرتبطًا بوعيه بالجماعة، ومتضمنًا له. إذ الصراع بين الموت والحياة في تجربة الشعر الحديث يعني في آخر الأمر الصراع بين الحرية والحب والاستجداء الذي يجعل الثورة وميلته، وبين الحقد والاستجداء والنهي من المكان ومن التاريخ»

● ظاهرة الشعر الحديث حركة الشعر والنثر - المدارس - الدار البيضاء، الطبعة الثانية 2007 م 190

السيد

انطلق من هذه القول، واكتب موضوعًا متكاملًا، تتجزأ فيه ما يلي :

- ربط القول بسيانها العام في المؤلف.
- رصد حضور تجربة الحياة والموت عند أحد لشعراء المذكورين في القولة.
- الإشارة إلى مختلف الوسائل المنهجية والحجاجية التي اعتمدها الناقد في مقارنة هذه التجربة

### التحليل

عرف الشعر العربي الحديث مع نهاية الأربعينيات منعطفًا مهمًا تمثل في فتح شعراء الحداثة لشكل شعري جديد، وقد مثل هذا الشكل رواد بارزون من أمثال : السياب، وعلاّح عبد الصبور، والبياتي، وأدونيس. عني أن التحديد على مستوى الشكل واكبه تحديد على مستوى المضامين أيضًا، وذلك استجابة لتغيرات الجديدة، التي عرفها المجتمع العربي، وفي مقدمتها نكبة فلسطين سنة 1948، وتردي الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية للمجتمعات العربية، وقد شكلت تجربة الحياة والموت أهم الموضوعات التي تمحور حولها الشعر الحديث فما مضمون هذه التجربة؟ وكيف تجسدت عند شعراء الحداثة؟ وما هي الوسائل المنهجية والحجاجية التي استعان بها الناقد أحمد المجاطي لمقاربة هذه التجربة؟ وردت لقولة السابقة في نهاية الفصل الثالث، رجاءت بغاية استنتاج وخلاصة هذا الفصل، الذي تناول فيه الناقد أسباب تبني شعراء الحداثة هذه الموضوع، والتي جعلتهم موقع تجاذب لإيقاعين متعارضين هما : إيقاع الأمل، وإيقاع اليأس، وجمعت نجاح تجربتهم الشعرية وهبت بمدى نجاحهم بمجدلية الحياة والموت ووضح من خلال القولة السابقة أن هذه المجدلية تتفجر فيها هموم الذات بمحور الجماعة، فاشاعر إنما يحس بالموت انطلاقًا من الواقع العربي الذي كانت تغمره حتى مظاهر الموت والدمار، وهو عندما يتطلع إلى الحياة والبعث، فإنه يبحث عن حياة الجماعة أكثر مما يبحث عن حياته كفرد ويستنتج من خلال قولة الانطلاق أن الموت مرتبط أساسًا بالماضي وبال حاضر، أما الحياة لمرتبطة بالمستقبل الذي يتصوره الشاعر. لقد آمن الشاعر الحديث أن الحياة لا يمكنها أن تولد إلا من رحم



الموت، وعمق هذا الإيمان وهذه التجربة اطلاعه على الأساطير القديمة اليونانية، والهيكلية، والبابية، والعربية. وهكذا ترددت كثيرا في الشعر العربي الحديث جملة من الأساطير والرموز التي تعكس جدلية الموت والحياة من قبيل أسطورة غور وعشتار، وأسورة لورفيوس، وقصة الخضر. إلخ

ويستفاد من القول السابق أن الشاعر قد رصد تجربة الحياة والموت عند أربعة شعراء، هم أدونيس، وخميس حاوي، والسياب، والبياتي. وإذا كان المقام لا يجمعها للوقوف عند مظهرات هذه التجربة عند كل الشعراء الأربعة المذكورين، فإننا سنكتفي بالوقوف عند مظهراتها عند الشاعر عبد الوهاب البياتي فقط. لقد لاحظ المجاطي تأرجح تجربة الحياة والموت عند البياتي بين منحنيين مختلفين هما منحى الأمل ومنحى اليأس، حيث يتولد اليأس عند هذا الشاعر من مظاهر الانهيار والسقوط التي تنهى إليها الواقع العربي، في حين يتولد الأمل من رغبة الشاعر في تجاوز هذا الواقع، وخلق واقع جديد، وهكذا رأى المجاطي أن جدلية الأمل واليأس عند البياتي تتجاذبان ثلاثة منحنيات :

- المنحنى الأول: فيه انتصار ساحق للحياة على الموت، وتتمثل لأعماله الشعرية السابقة على ديوان "الذي يأتي ولا يأتي"، ولا سيما دواوينه "كلمات لا تموت"، و"النار والكلمات"، و"سفر الفقر والثورة".

- المنحنى الثاني: تنكفاً ليه الكتمان، ومثله ديوانه "الذي يأتي ولا يأتي".

- المنحنى الثالث: يتنصر فيه الموت على الحياة، ومثله ديوانه: "الموت في الحياة".

وهكذا وقف المجاطي عند كل منحى بالدراسة والتحصيل، مبتلياً بما بذل عليه من دووين الشعر المذكورة منتحباً إلى أن قدرة البياتي على كشف الواقع هي مصدر ما في شعره من اهتمام بالموت، أما اهتمامه بالحياة فتابع من إيمانه بالثورة، وإصراره على المقومة

أما فيما يتعلق بالمنهج الذي اعتمده الناقد المجاطي في مقارنته لتجربة الحياة والموت في الشعر الحديث، فيمكن أن يسجل بداية استناد الناقد إلى المنهج الموضوعي، وذلك من خلال تركيزه على الموضوعات الأساسية التي تمحورت حولها تجربة الشعر الحديث، وفي مقدمة هذه الموضوعات تجربة الحياة والموت، وتجربة الغربة والضيق. كما حضر المنهج التاريخي - الاجتماعي من خلال ربط المجاطي بين تجربة الحياة والموت عند الشعراء السابقين، وبين الواقع العربي الذي كان يعاني السقوط والدمار والتخلف في مرحلة تاريخية محددة هي مرحلة ما بعد اسكية (نكبة للطين 1948). كما حضر المنهج النفسي من خلال ربط المجاطي بين تجربة الموت والحياة وبين المماناة التي ولما الواقع في نفسية الشعراء الأربعة المذكورين، خاصة عند خميس حاوي الذي تمحورت لتجربة عنده حول (معاناة الحياة والموت).

وقد سلك المجاطي في رصد هذه التجربة طريقة استقرائية، حيث وجدناه يتبدى الفصل الثالث المخصص لهذه التجربة يرصد العوامل التي ساهمت في بلورة هذه التجربة عند الشعراء المذكورين، وفي مقدمتها إحساس الشاعر بشداحة واقعه وإطلاعه على التراث الأسطوري انساني، ثم يغفل إلى تحليل مظهرات هذه التجربة عند الشعراء المذكورين، شعراء شاعراً، قبل أن ينتهي إلى إعطاء تصوره العام الذي عكسته القول السابقة التي





مطلقاً منها، والتي جاءت عمادة للفصل الثالث كما سبق

أما من حيث الوسائل الحجاجية المعتمدة في هذا الفصل، فيمكن أن نسجل بداية أسلوب المقارنة الذي انتهجه الشاعر، ودلت من خلال مقارنته بين أربعة تجارب شعرية أدونيس (التحول عبر الحياة والموت)، وخميس حاوي (معاينة الحياة والموت)، والسياب (طبيعة الفداء في الموت)، والبياتي (حمية الأمل واليأس) يضاف إلى أسلوب المقارنة أسلوب حجاجي حصر بكشافه في الفصل ثالث المرصود لهذه التجربة، وهو التمثيل، فالشاعر لا يكاد يذكر تمهيداً من تمهيداً من تجربة الحياة والموت عند الشعراء الأربعة حتى يردفه بآياتهم، ولصائد، تدل عليه وتوضحه، ومن هذه الأمثلة مثلاً إثباته لهذه الآيات للبياتي التي عكست معنى الأمل (الحياة) عنده

يا ليس يا ودي

تعلمت الحياة

من موت أحبابي، تمست الحياة

ومن هذه الأمثلة أيضاً قول البياتي:

لا بد أن تنهار

روما، وأن تبعث من هذا رماد النور

لا بد أن يولد من هذا الحنين الميت الفراخ

وفي ارتباط بالحجاج وجهاً المجاطي يحور عدة آراء نقدية لمجموعة من النقاد من ذلك مثلاً، ما قصته للرأي الذي أثبت عز الدين إسماعيل في دراسته لديوان "النار والكلمات"، عندما حكم على البياتي بالتعميمية والسطحية في تناوله لصور الأمل، وهو الرأي الذي انتقده المجاطي. لأنه صادر، كما أثبت المجاطي، عن دراسة جريئة لأعمال الشاعر وتحليلاً لديوان واحد هو ديوان "النار والكلمات"، وليس عن دراسة كلية لأعمال شاعر وهكذا سنهي إلى أن تجربة الموت والحياة، كانت من أعمق التجارب التي رستحت الحداثة على مستوى المضامين عند الشعراء المحدثين، فقد استطاع هؤلاء الشعراء بتبنيهم هذه التجربة، تعريبها في واقعهم من مظاهر التخلف والعمار، وذلك بالقدر نفسه الذي تمكنوا فيه من البشير والدعوة لواقع مستقبلي جديد تنتشر فيه مظاهر الحياة

ورد في كتاب "ظاهرة الشعر الحديث" لأحمد المصداوي - المجاطي ما يلي :

«عندما لاحظنا منذ لبيل، بأن الشكل في شعر الحديث، شكل ينمو، ( )، كان ذلك يعني أن قانون نمو والتطور، يشمل فيما يشمله اللغة التي تعتبر جزءاً من شكل القصيدة الجديدة، وقد آن لنا أن نشير إلى أن اللغة لم تكن تنمو وتتطور في اتجاه واحد، بل كانت عملية نموها تتم في اتجاهات مختلفة، ( )، الأمر الذي جعل عملية نمو اللغة وتطورها لا تنتهي بالدارس إلى استخلاص خاصية أساسية و خاصة لمر لغة الشعر الحديث، بل تفترض وجود أكثر من خاصية مفردة مهما بلغت هذه الخاصية المفردة من الأهمية .»

• ظاهرة الشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع "المدراس" - الدار البيضاء الطبعة الثانية/2007 من 2010 - 2012 (مصرف)

انطلق من هذه القول، واكتب موضوعاً متكاملاً، تلخص فيه ما يلي :

• ربط القول بسياقها العام داخل المؤلف

• رصد مظاهر تطور اللغة في الشعر العربي الحديث

• لإشارة إلى مختلف الوسائل النهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في معالجته هذا الموضوع

## التحليل

لم تكن حركة الشعر الحديث مجرد ثورة على المضامين التقليدية التي باعدت بين الشاعر وواقعه، وإنما كانت كذلك ثورة على الأشكال القديمة التي لم تعد قادرة على التعبير عن التجارب الجديدة لشعراء وهذا فإن تجربة شعر الحديث لا تكتمل قيمتها إلا معرفة الوسائل الفنية التي تقدمها بقيم جمالية لا غنى عنها في أي حديث يدور حول حركة تجديدية كحركة الشعر الحديث . مع ذلك أن جدّة التجربة وقيمتها تتوقفان على جدّة وسائل التعبير عنها، وعلى ما ترعرع به تلك الوسائل من دلالة فنية، مصدرها التوافق بين التجربة نفسها وبين وسائل التعبير . وعلى اللغة الشعرية من أبرز الوسائل التعبيرية التي لحقها التطور، وذلك باعتبارها عنصراً أساسياً في شكل القصيدة الجديدة (د)، ما مظاهر تطور اللغة في الشعر العربي الحديث ؟ وما هي الوسائل النهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد معالجته هذا الموضوع ؟

نقد أشار المجاطي في هذا الموضوع، وتحديدًا في الفصل الرابع من كتابه "ظاهرة الشعر الحديث" المخصص للشكل الجديد إلى أن لغة الشعر حديث تطورت في اتجاهات مختلفة وأن هذا التطور أخذ ثلاثة أشكال هي

1- لغة محدثة على خصائص اللغة العربية التقليدية ولها بلحا بعض الشعراء إلى إظهار العبارة النحمة، والسبك النقي، ومن أبرز هؤلاء الشعراء بدر شاكر السياب، بحيث يجد في دواوينه الأولى والمتأخرة كثير من خصائص اللغة التقليدية، ويمكن تحديد هذه الخصائص فيما يلي

- توظيف عبارات قديمة، مثل (حفيف النخل، العاصف الشحاح)



- توظيف صيغة "فعل" مستقلة التي تعطي إليها الشاعر العربي القديم فاحش استغناء، مثل :  
(المسقات، المسهة، قدس، قزحز، يلدن، ولولة، ككفكف)
- استحضار مناخ القصيدة القديمة، وخاصة عند النبي الذي أخذ عنه استعمال "حيثك" بدل "أحييتك"،  
وجمع هذه "سبحة" على "سفال" و"بوق" على "بوقات".
- إضافة "ما" الزائدة بعد "أي" الاستهامية أو بعد "غير"، كقوله (أيما ظم غير عارحة).
- حمل جوع المكسر من غير العاقل على غيرها من لعلاء، كقوله "بم" بالنسبة للفسوح و "زحلهن"  
بالنسبة للأمواج، و "الجهيات" بالنسبة لنقرى، و "الناعتكس" بالنسبة لسفود، و "المبدلات" بالنسبة للحدود وهي  
من الاستعمالات الموشة في البداوة
- إدراج بعض الجمل الدعائية في عوالم القصائد الحديثة، كقوله في نهاية قصيدة "مول الأفتان" : "ألا يا  
مول الأفتان، سقك احيا سحب....".

- تصغيره للفعلي "سقى" و "زرى" بأن أصبحا "سقى" و "زرى".

2- لغة تقتل إلى لغة الحديث اليومية ونجد هذا الشكل مثلا عند الشاعر أمل دنقل، ففي ديوانه "البكاء  
بين يدي زرقاء ايمامة" صور مجتمعية نجح إلى نقلها عن طريق استغلال لغة الحديث الحية التي تحس هومنا الصغيرة في  
شرائح متناثرة لا يدر قيمتها إلا حين تشد إلى بعضها، ومثال ذلك المبارات العالية : (يدق الجرس الخامسة صباحا.  
أسمع خطو الطائرة فوق السقف، دقة بالغة لألبان، تتوقف في فكي فرشاة الأسنان ) والجانب الذي يمنح هذه اللغة  
نفسا جديدا هو انتعاش قاموسها الشعري على حوكة الحياة اليومية المتجددة

3- لغة تبعد عن لغة الحديث اليومية - ويعبر الدجاني أن هذه الميزة هي أهم ميزة للغة الشعر الحديث : فإذا  
كانت لغة الحديث اليومية لغة لغة هدف، هو التواصل، فإن نقيضها التي تبعد عن الحديث اليومي توصف بكوه  
لغة مثالية، لأنها مجال لاجتماع الفكر والشعور ومن أبرز الشعراء الذين مثلوا هذه اللغة الحديثة نجد أدريس الذي  
يضاير كثير من النقاد إلى تحميم ألفاظه معاني واليما ودلالات مغايرة لما تحمله في الاستعمال الشائع وبالإضافة إلى  
أدريس هناك البياتي الذي يعتقد أن الكلمات قد تصبح دلالات على أشياء غير موجودة في هذا العالم على الإطلاق  
ثم هناك أيضا الشاعر محمد عفيفي مطر الذي صاق بالناس وبلغه حديثهم الحية باعتبارها لغة حجرية وأخيرا هناك  
صلاح عبد الصبور الذي اعتبر البساطة التي تميز لغة الحديث اليومية تعضي على الشعر نوعا من السطحية  
لا شك أن موضوع لغة الشعر الحديث موضوع غني ومتشعب، ولأجل ذلك اختار الناقد لمعالجه  
استراتيجية حجاجية وأسلوبية مناسبة فعلى المستوى الحجاجي اعتمد الناقد، لتوضيح أفكاره ومحاولة الإقناع  
بصحتها، مجموعة من وسائل لتفسير والإقناع، نحدد كالتالي :

- **القياس الاستنباطي** : وفيه انطلق الناقد من مبدأ عام وهو تطور لغة الشعر الحديث في اتجاهات  
مختلفة، ثم انتقل للاستدلال على هذا المبدأ بالحديث عن أنواع هذه اللغة في محادح شعرية مختلفة.
- **التعريض** : والمقصود به تفسير الظاهرة بتقديم أمثلة عنها، وملاحظ هذا بالتحديد عندما يريد الناقد أن



يثبت حضور خاصية لغوية معينة، فيدجأ إلى التمثيل لها بقصائد لبعض الشعراء، كبدو شاكر السياب في قصائده التالية (مدينة بلا مطر، غروب على الخليج، أم البروم، منزل الأقباط، وأمل دنقل في قصيدته "يوميات طفل صديق أسير"، وأدريسي في قصيدته "ساحر المبار"، ومحمد عفيفي مطر في قصيدته "في المعرفة المرة"

- الاستشهاد : وهو وسيلة يلجأ إليها الناقد لدعم موقفه، وذلك عبر استحضار آراء بعض الشعراء والناقد، كالدكتور محمد النويهي في كتابه "لغة الشعر الجديد"، وناجي علوش في مقاله "بدو شاكر السياب" وعمر الدين إسماعيل في كتابه "تفسير نفسي للأدب"، وشكري عياد في دراسته حول "المفروض في الشعر الحديث"، وصالح عبد الصبور في كتابه "تجربتي الشعرية"...

- المقارنة : يستشف هذه الوسيلة التفسيرية والحجاجية حين يعتمد الناقد إلى إبراز مواطن الاختلاف بين الطبع التقليدي في لغة بدو شاكر السياب وبين الخطاب اليومي في لغة أمل دنقل، وكذلك بين لغة الحديث اليومية باعتبارها لغة نغمة تواصلية وبين لغة الشعر المتأخرة باعتبارها مرجحاً من الفكر والشعور

ولصلا عن الوسائل السابقة يعمد الناقد إلى الجانب التفسيري والحجاجي بتوظيف الناقد لغة تقريرية مباشرة تتميز بسهولة الألفاظ ووضوح المعاني وذلك لتبسيط الفكرة وتطهيرها من دهر الشكفي حتى يقسى له فهمها، واستيعابها، والاقناع بصحتها كما أن هذه اللغة تؤدي وظيفتها التفسيرية من خلال استعمال معجم لغوي يهيمن عليه المصطلح البنيوي، مثل (العبارة النحوية، السبب المنطقي، جرلة اللفظ، الإصطفاق، لغة الحديث اليومية، لقاموس الشعري، اللغة المتأخرة، الأساليب النحوية، الألفاظ، المعاني، الدلالات، البساطة )

وتحلاصة القول، فإن المجاطبي درس لغة الشعر الحديث دراسة تفصيلية، تستحضر أنواعها المختلفة مع التمثيل لكل نوع بما يناسب من الأمثلة وهذا ما يجعل من هذه الدراسة مرجعاً مهماً يقرب القارئ من إحدى خصائص الشعر الحديث، وهي اللغة. وما أن هذا الموضوع غني ومشعب، فقد أجماع الناقد لمعالجته لوسائل التفسيرية والحجاجية والأسلوبية المناسبة.

حاء في كتاب "ظاهرة الشعر الحديث" لأحمد المصداوي - المجاطي، ما يلي

«عسى أن نرى من كل هذا الذي تحقق لفصيدة الحديثة من تطور، على صعيد اللغة، وعلى صعيد

التصوير البلاغي، فإن أكثر ما لفت أنظار جمهور القراء والدارسين من هذه الفصيدة هو آسها الموسيقية

« ظاهرة الشعر الحديث. حركة الشعر والعربيع "المدرس" الدار البيضاء، الطبعة الثانية 2007 ص 228

الس

انطلق من هذه الفقرة، واكتب موضوعاً متكاملاً، تنجز فيه ما يلي :

• تأطير الفقرة ضمن سياقها العام داخل المؤلف.

• رصد مظاهر التطور الإيقاعي والموسيقي في الشعر العربي الحديث.

• الإشارة إلى مختلف الوسائل الإيحائية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في معالجة هذه الفقرة

## التحليل

لقد استطاعت لأوراق العربية التقليدية، بما تتميز به من خصائص جمالية معدومة، أن تهبط نفوذها على نفوس الناس، ومواهب الشعراء، وأدواف القاد نحو خمسة عشر قرناً، إلى درجة جعلت كل المحاولات للخروج من إطارها العام تنتهي إلى الوقوع في جملة من التوحيات بلوحات الإيقاعية هذا الإطار، دون أن تتمكن من كسر حدة وإرباك نموذج الصارم وهذا كان لا بد من أن ينظر التطور الحقيقي للإطار الموسيقي لفصيدة العربية مدة طويلة استمرت إلى أواخر الأربعينيات من القرن العشرين

إذن، ما مظاهر تطور الإطار الموسيقي في الشعر العربي الحديث؟ وما علاقة هذا الإطار بإحالة النصية

لشاعر؟ وما هي الوسائل المنهجية والإيحائية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في معالجة هذه الفقرة ؟

لقد تناول المجاطي الأسس الموسيقية للشعر العربي الحديث في الفصل الرابع الذي خصصه لشكل الجديد، وذلك بعد أن قام بدراسة أصبح التعبير والمصورة البلاغية. ولا شك أن أهم ما يميز الإطار الموسيقي الجديد، في نظر الناقد، هو نصيب الوحدة الموسيقية القديمة التي تمثل في البيت الشعري ذي الشطرين المتساويين، واستبداله بالسطر الشعري الذي يعاود في الفصيدة طولا وقصراً تبعاً لتفاوت الدفقة الشعرية قوة وضعفاً من سطر إلى آخر، فقد تقوى هذه الدفقة الشعرية حتى يتطلب التعبير عنها تسع تعديلات أو أكثر، وقد تضعف، بحيث يكفي سطر واحد الشاعر بتعبئة واحدة

وتزداد هذه الميزة أهمية حينما نلاحظ أن عدد البحور الشعرية المستخدمة في الشعر الحديث لا يخرج عن ستة بحور هي: المزج، والرمز، والرجز، والكمال، والمقارب، والمندرك، وتتمت هذه البحور بكونها بحوراً صافية من خلال قيامها على تكرار تعمية واحدة ورغم محدودية هذه البحور، فإن الشاعر الحديث استطاع أن يستخلص

من البحر الواحد عدد، هائلا من الأبهة موسيقية

وبالإضافة إلى استعمال البحور الصافية، هناك من الشعراء من استعمل بعض البحور المختلطة كاستعمال  
والبيسط، بل مزج بين هذين البحرين في نموذج واحد، كما فعل بدر شاكر السياب في قصيدتي من ديوانه "شاشيل  
ابنة الجلي"، بحيث جعل من تفعيلات البحر المختلط وحدة تقوم مقام التفعيلة الواحدة في البحر

ولم يهدف الأمر عند هذا الحد، وإنما لجأ بعض الشعراء المحدثين إلى تجريب قيم إيقاعية جديدة لتلافي انقراض  
في المرتبة الإيقاعية اثرتية على تكرار التفعيلة الواحدة. ويمكن تحديد هذه القيم الإيقاعية فيما يلي :

استعمال رحايف الحب الذي استحسنه العروضيون في لوزج، فبد، كما لو أن الشاعر يعماس مع إيقاعين

مختلفين لتفعيلتين لا رابط بينهما

- توبيخ الأضراب، ومثال ذلك ما فعله صلاح عبد المصور في قصيدته "الخروج" التي اختفت فيها

الأضراب فجاءت على السكت التالي (فعل، فعلن، مستعلن، معاعلان)

- إدماع بحرین متشابهين كالرحر والسريع في بحر واحد كما فعل أدونيس

- الخروج عن سائر القوافي المرسومة للتفعيلة الواحدة من تفعيلات العروض العربي، كما هو الشأن

بالنسبة لتفعيلة "الخب" (فاعلي) التي أصبحت في حشو بعض أبيات لشعر الحديث (فاع)، كما هو الشأن في  
قصيدته "لغة الزمان" لثارك الملاحكة.

- الاستغناء عن التبرير وتعويضه بتفعيلة خامسة أو تفعيلة تاسعة

- اعتبار القافية جزءا من ابتداء الموسيقى العام للقصيدة، وخضاعها حركة الشعور والفكر بعيدا عن

الزعة الهندسية التي ميرت القوالب الموسيقية التقليدية

إن معاجة الناقد المحاطي لهذا الموضع الفني والمتشعب قد استدعت اتباع استراتيجيات تفسيرية وحجاجية

وأصولية قائمة على الوسائل التالية

- **القباض الاستنباطي** : وفيه انطلاق لناقد من فرصة عامة، وهي "حصول تطور في إطار الموسيقي

للقصيدة العربية الحديثة"، ثم انتقل بالاستدلال على هذه الفرضية من خلال رصد مظاهر هذا التطور في نماذج متعددة

من أشعر الحديث

- **التحليل** : يعني الاستدلال على وجود الظاهرة بتقديم أمثلة عنها، ونلاحظ هذا بالأساس عندما يريد

الناقد أن يثبت حصول تطور إيقاعي في الشعر الحديث، فيلجأ إلى إيراد أمثلة من هذا الشعر وخاصة عند عبد

الوهاب البياتي في ديوانه "أباريق مهشمة"، وبدر شاكر السياب في ديوانه "شاشيل ابنة الجلي"، وأدونيس في ديوانه

"المسرح والمرآيا"، وصلاح عبد المصور في ديوانه "أحلام لعارس القديم"، وثارك الملاحكة في ديوانه "قرارة الموجة"

وفواز عبد في ديوانه "أعناق الجياد النافرة".

- **الاستشهاد** : وهو وسيلة حجاجية وإقناعية يلجأ إليها الناقد لدعم موقفه وندفاع عن وجهة نظره.

وذلك عبر استحضار آراء غير من الشعراء والناقد، كالدكتور إحسان عباس في كتابه "عبد الوهاب البياتي والشعر

المعالي الحديث"، وعمر الدين إسماعيل في كتابه "الشعر العربي المعاصر"، ودارك الملاحكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر"، ومحمد التويهي في كتابه "قضية الشعر الجديد".

- **العقارب** : وتبدو من خلال إبراز مواطن الاختلاف بين الإطار الموسيقي التقليدي باعتباره إطاراً صارماً

وثابتاً، وبين الإطار الموسيقي الجديد الذي يتميز بالمرونة والتساع مجال الحرية

- **توظيف اللغة التفسيرية المباشرة** التي تتميز بسهولة الألفاظ ووضوح المعاني. وتزداد الوظيفة التفسيرية هذه اللغة حينما يستعمل الناقد من خلالها معجماً نغدياً يعتمد ألفاظه من الحقل الإيقاعي والموسيقي، مثل : (الأرزان، موسيقى الشعر، الوحدات الإيقاعية، المؤشحات، الرباعيات، الحماسيات، الزخافات والعزل، التفعيم الداخلي، أحرف الدين، النبر، الروي، القافية، التفعيلة، البحر الشعرية، البحور النصفية، البحور المختلطة ) وخلاصة القول، إن دراسة المجاطي بالإطار الإيقاعي والموسيقي لشعر عربي حديث، تميزت بكونها دراسة تفصيلية، لأنها تناولت مجموعة من مظاهر الإبداع في هذا الشعر، كما أنها دراسة متكاملة من خلال جمعها بين التصور النظري والتعبير الشعري. وهي في الأخير دراسة منهجية من خلال اعتمادها على وسائل تفسيرية وحجاجية وأسلوبية واضحة.





ورد في كتاب "ظاهرة الشعر الحديث" لأحمد المصاوي - المجاطي ما يلي  
« لواقع هو أننا نعبر الحدائق أهم العوامل التي أدت إلى رعي الشعر الحديث بتهمة الغموض، ولو  
مخالفاً في ذلك الدكتور شكري محمد عباد الذي يذهب إلى أن "تعميل الغموض في الشعر بالحدائق نفسها،  
ليس بالتعميل المنفع، بل هو أدنى إلى أن يكون إرواحاً لمشكلة منه إلى أن يكون تفسيراً لها أو حلاً" »

ظاهرة الشعر الحديث شركة النشر والتوزيع "مدارس" - الدار البيضاء الطبعة الثانية/2007 ص 263



انطلق من هذه القول، واكتب موضوعاً متكاملاً، تتجزأ فيه ما يلي :

- ربط القول بسياقها العام داخل المؤلف.
- تحديد مفهوم الحدائق في الشعر من خلال قراءتك للمؤلف
- المقارنة بين موقف كل من أحمد المجاطي، وشكري محمد عباد فيما يتعلق بالملاقة بين ظاهرة الغموض في الشعر وبين الحدائق.

## التحليل

كانت محاولة استقصاء مفهوم حدائق، وتطوره، وتحليلاته في الشعر الحديث القضية المحورية التي اشغل بها  
أحمد المجاطي في كتابه "ظاهرة شعر الحديث"، فقد ابتدأ كتابه بالحديث عن التطور التاريخي لشعر العربي، واتجاه  
مناقشة مسألة الحدائق في علاقتها بالغموض الشعري، وفي هذا السياق (خاتمة الكتاب) تشرج القول لسابقة وبين  
مقدمة الكتاب ومحتواه، قدم لنا المجاطي حيثيات وعوامل ومظاهر الحدائق وكيف تجلّى هذا المفهوم عند المجاطي؟  
وما هي عواصمه ومظاهره؟ وما مدى مساهمة الحدائق الشعرية في إضفاء طابع الغموض على الشعر الشعري الحديث؟  
وما الفرق بين نظره للحدائق في علاقتها بالغموض، وبين نظرة شكري محمد عباد ؟  
يضع المجاطي الحدائق في علاقة صعبة مع مفهوم التقليد، ويرى أن الانسلاخ من التقليد إلى الحديث  
أو التجديد يظل مرهوناً بشرطين هما : الاحتكاك الفكري مع الثقافات الأجنبية، وقول الشعراء على قدر من الحرية.  
وهذان الشرطان متلازمان، «فالاحتكاك الثقافي وحده لا يخلق حركة شعرية تجديدية، ما لم يتوفر للشعراء  
قدر مناسب من الحرية»<sup>(1)</sup> وهكذا وقف المجاطي عند مختلف الروايات الفكرية التي استند إليها الشعراء المحدثون،  
والمسيحيون ساعدتهم على تطوير الشعر العربي : فضلاً عن الفتحايم على الأساطير القديمة اليونانية، وأبيلية،  
والفيلية كان هؤلاء الشعراء على صلة بمجموعة من الشعراء والأدباء الغربيين من أمثال : إيوت، وأليو كامو،  
وجان بول سارتر . وما أن التجديد يقاس أيضاً بمقدار الحرية التي يحصنها الشعراء، فقد سجل المجاطي محدودية  
التجديد الذي حققه التيار الشعري الحديث (جماعة البديان، والرابطة القلمية، وجماعة إيوت) نظراً هيمنة الوجود العربي

1 - ظاهرة الشعر الحديث شركة النشر والتوزيع "مدارس" - الدار البيضاء الطبعة الثانية، 2007، ص 6-7





التقليدي، وهذا خلاف حركة الشعر الحديث التي استطاعت أن تقطع أشواطاً بعيدة في التجديد. لأنها «واجتهت لوجود العربي القيدى بعد أن صار وراثت صفة القداسة عنه»<sup>(2)</sup>. وذلك بفرض المرات العنية اتي تعرض لها، أهمها بكة فلسطين سنة 1948. من هذه العوامل مجتمعة (الروايد لفكرية الأجنبية، والحرية، وتحولات الواقع)، هي التي تشكل حوافز التجديد والحدائة بالنسبة للمجاطي.

أما عن مظاهر الحدائة في الشعر كما وصلها المجاطي، فيمكن مقاربتها من جانبين أساسيين جانب مرضوعاني، وجانب شكلي.

بالنسبة للجانب الأول سيجل المجاطي تخلص شعراء الحدائة من الموضوعات التقليدية، وبدورقم موضوعات جديدة، جاءت وليدة لعائلم النفسية، ولعائشتم للواقع العربي المرير المغلف بالمرعة، والخلف، والقهر ومن هذه الموضوعات وقف المجاطي عد موضوعة الغربة والضياغ، وموضوعة الموت الحية، محملاً لحياتهما عند شعراء الحدائة، مسجلاً فراة تجربة الشاعر الحديث، مقارنة مع شعراء التيارات السابقة + وهكذا فإذا كان شعراء المهجر قد عبروا عن تجربة الموت وأحياة، فإن طريقة تارهم لها لم ترق إلى المستوى الذي تناوله بها شعراء الحدائة «فيونار الشاعر المهجري أحياة السهية على معانة الموت، فقدت تحريمه الصلة بانواع الحضاري للأمة، ولم يبق لموته من معنى. خلافاً لما نجده عند الشاعر الحديث، الذي يرتبط عنده الموت وابعث، بموت الداب والحضارة معا»<sup>(3)</sup>

أما المظهر الثاني من مظاهر حدائة، فيتمثل في الشكل، وهكذا حص المجاطي الفصل الرابع من كتابه "ظاهرة الشعر الحديث" لدراسة "الشكل الجديد"، معبراً التجديد في الشكل نتيجة حتمية للربعة في التجديد على مستوى المضامين والتجارب الشعرية، وهكذا وقف المجاطي عند ثلاثة مظاهر للحدائة الشكلية هي: اللغة، والتصوير البياني، والإيقاع + مسجلاً تأرجح الشعراء بين استعمال لغة حديث ايومي تارة، والانزياح عنها تارة أخرى، مؤكداً على السياق ايدرامي للغة انشعر الحديث، والذي يجعل منها تعبراً عن الصوت الداخلي للذات المبدعة أما على مستوى الموسيقى فأهم ما وقف المجاطي عنده مكسر شعراء الحدائة لنظام الشطرين، باعتماد شعر القصيدة، أو اسطر الشعر، هذا الأخير الذي يظل خاصصاً للندافة الشعرية الصادرة عن الشاعر أم على مستوى الصورة فقد لاحظ الناقد تحرر الشاعر اعدائي من سلطة الصور البيانية لتقليدية، وباءه قصيدته على أساس صور تخيلية تجريدية، يصب الإمساك بمكوناتها

ونعل ما سبق يجرنا إلى إثارة القضية الأساسية التي تناولها القولة اتي محلها في هذا الموضوع، وهي قضية الغموض في علاقتها بقضية الحدائة، فمن المعلوم أن من أهم نصصات التي بعث بها الشعر الحديث، هي صفة الغموض، الناجمة عن صعوبة فك رموز وشفرات القصيدة الحديثة، وصعوبة تأويلها من طرف الخلق، هذا الأخير الذي أصبح مطالباً بالتسلح بثقافة عالية لأجل التواص مع الشعر الحديث. وبلاحظ أن المجاطي يرى الحدائة بمختلف عناصرها المضمونية والشكلية هي التي ساهمت في إضفاء طابع الغموض على الشعر الحديث، وهذا ما عبر عنه بوضوح في

2- نفسه ص: 7-8

3- نفسه ص: 113



المقدمة التي خصصها للفصل الرابع، المتعلق بالشكل الجديد، حيث قال «لقد استطاع لشكل الشعر الحديث بعد عشرين سنة من النمو، أن يتجاوز الشكل القديم، وأقام بين نفسه وبينه حداداً يصعب على قارئ الشعر أن يتخطاه ما لم يلم إلهاً ما حسناً بالتحويلات الثورية التي أصابت العناصر الأساسية للشكل الشعري، كالثقل والإيقاع والتصوير البياني، وما نتج عن تحولاتها مجتمعة من تغير في سياق القصيدة وفي بنائها العام»<sup>(4)</sup>

إن التفسير لسابق لظاهرة العموض في الشعر، قد ووجه بالرفض والانتقاد من طرف الناقد شكري محمد عياد، فهو كما جاء في القولة، يرى بأن إرجاع ظاهرة العموض إلى الخدانة نفسها ليس بالتعليل المقنع، ويعتبره بمثابة قرب من إيجاد تبرير مناسب وصحيح لظاهرة العموض ورجوعنا إلى تنمة ما ألبته المجاهي في الخاتمة التي اقتطعت منها هذه القولة، نجد أن شكري عياد يرجع العموض، إلى عواملها ارتباطاً بالعلاقة التي تجمع بين النص والمتلقي، حيث يقدم النص لشعري الحديث للمتلقى «ما لا يتوقعه، وما لا يتوقع (إليه، وإن كان يحسه» وقد حاول المجاهي تفسير رأي شكري عياد في الانجاء الذي يتطابق مع رأيه - أي إرجاع العموض إلى الخدانة نفسها - فقال في سياق استهلامي تفريري «ونحن نسأل الدكتور [شكري عياد] عن هذا الذي (يحسه ولا يتوقعه) أليس هو المشاعر الجديدة والأفكار الجديدة التي يحسها لأنها خلاصة تجربتها من الحياة الجديدة، ولا يتوقعها لأنها لا تصل بما هو مألوف ومعروف ومتوقع من تجارب سابقة أو تقليدية؟»<sup>(5)</sup> وفي رد على شكري عياد دائم يصف المجاهي عاملاً آخر من عوامل العموض الشعري، مستمداً إياه من الناقد الأمريكي تشارلز، وهو أن الشعر الجيد عادة ما يكون مبهماً في تأثيره الأول، وذلك ما ينطبق على الشعر الحديث

ويمكن أن نؤكد في الأخير مدى وجاهة الرأي الذي قدمه المجاهي فيما يتعلق بظاهرة العموض، فالخدانة باعتبارها تقديم ما هو غير مألوف، وخرقها لأفق انتظار القارئ، لا يمكنها إلا أن تطلع لنص بطابع لعموض، وتضع أمام القارئ عرائس عديدة لفهم القصيدة، وستدل في هذا الصدد بقولة بودلير الشهيرة «الجميل غريب دائماً» يضاف إلى ذلك أن الشعر الحديث يظل شعراً متعاليًا هي الزمان والمكان، باعتباره شعراً متوجهاً إلى المستقبل، وهذا يفرض قارئاً متقفاً متعاليًا على زمانه، قادراً على الإمساك بالعوائم الممكنة التي يتوق الشعر الحديث إلى معانقتها

4 عه ص 201

5 عه ص 263

جاء في حوار بين نور وسعيد مهرد في رواية "اللس والكلاب" سجب محفوظ ما يلي  
« - أما أنت فلا قلب لك .

- سجزوه في السجن كما تفتني الصلوات

- أنت دخلت السجن بلا قلب..

- لم الإلحاح على حديث لقلوب : سالي الخائنة وسالي الكلاب، وسالي البنت التي أنكرني»

« اللص والكلاب مكتب مصر - القمرة ص 57

انطلق من هذا الحوار، واكتب موضوعاً متكاملًا، تنجز فيه ما يلي :

• إبراز تيمات موضوعي الحب والكراهية في الرواية.

• تحديد نوعية العلاقة التي جمعت بين سعيد مهرد والمرأة

## التحليل

يكشف لنا هذا المقطع الحواري عن اعتلاء لفعية البطل (سعيد مهرد) بالكراهية تجاه الآخرين، وذلك بفعل الظلم الذي تعرض له، وسنوات لسجن التي قضاه بفعل عبادة مغريبه وقد ورد هذا الحوار في الفصل السادس من الرواية، وتحديدًا في تلك اللحظة التي التقى فيها نور، واحتالا على ابن صاحب مصنع الحصى بسرقة نفوده وسيارته، قصد استعمال هذه الأخيرة في تنفيذ الجريمة التي كان سعيد مهرد ينوي ارتكابها (الانتقام من عيش ونبوة) لكن هل يمكن القول من خلال الحوار السابق بأن الكراهية وحدها هي التي كانت تسيطر على لفعية سعيد مهرد ؟ ألم يكن لمحب مكان في قلبه؟ وإذا كان يكره زوجته السابقة لبوة لأنها خائنة، فهل يكره أيها ابنة سناء التي أنكرته كما جاء في الحوار، ونور المرأة التي ساعدته بعد خروجه من السجن ؟

لقد شكلت الكراهية قيمة أساسية في الرواية، وهي ناتجة عن الخقد الذي تولد في لفعية البطل بعد دخوله السجن بفعل تأمر كل من زوجته لبوة، وتبعه عيش، الذي وشى به عند البوليس. ومن هنا فهو يكره امرأة في شخص زوجته الخائنة، التي باتت مشوقة للانتقام منها، بقول سعيد مهرد في لحظة من لحظات غضبه «لم تعد لي ثقة في جسها كله » كما أنه يكره عيش وعدوان، ويضع نصب عليه لحظة الانتقام منها، فعيش كان خادمه للطبخ، يقتات من لثامه، أما زروق علوان فهو أستاذ له علمه القيم والمبادئ، وها هو الآن يقر جنده ويعتال مع الأعداء ضده، ويتذكر لكن القيم التي عسها إياه، وها هو يكتب في الصحافة عن الموضة وعن أشياء نافهة، ولا يهتم بالمشاكل التي يتخبط فيها المجتمع لقد أصبح كل هؤلاء الأعداء يرتدون ردا واحداً منسوجاً بالفنر والخيانة والانتهازية «ساجد لبوة في ثياب زروق، أو زروق في ثياب لبوة أو عيش سدره مكهما» (ص 37) ومن هنا كان هم سعيد مهرد هو الانتقام من هؤلاء الأعداء جميعا.



على أن هذه الكراهية يجب أن لا تعجب عنا الجاني المضيء في شخصية سعيد مهران، فهو ليس بلا قلب كما قالت نور، بل في قلبه متسع للحب، ولقد كان قبل السجن والحقيقة يجب هؤلاء الأعداء بدون حساب، وهو بعد خروجه من السجن ما زال يحب، فهو يحب الشيخ الجدي والمعلم طرزان اللقيس سانداه بعد خروجه من السجن كما أن علاقته بالمرأة لم تكن مبنية على الكراهية وحدها، فهو يمر في غير ما مرة عن حبه لابنته سناء، الأمل الوحيد الذي يصيء ظلام حياته، على الرغم من إنكارها له كما جاء في الحوار. وهو يحب بعمق صديقه نور، بل إنه سيحتصرها في أحلك الفترات التي ستمر به، لحظة وشوك وقوعه في يد البوليس، بعد المطاردة، ولعل هذا المقطع من الرواية يعني من كل تعليق :

« - نور أين أنت ؟

محال أن تكون بخير. هل قبض البوليس عليها ؟ لن يري نور مرة أخرى. وعقبة اليأس. ودهمه حزن شديد. لا لأنه سيفقد عما قريب محبته، الأمل ولكن لأنه فقد قلبا وعطفا وأنا.. ودلت حاله على أنها كانت أشد تغلغلا في نفسه مما تصور ولما كانت حرة لا يصح أن يتجرأ من حياته المرفقة المترعة فوق الهلوية. وأغمض عينيه في الظلام، واحترق اعترافا صامتا به بمحبها » (ص : 126)

وبعد، يكتشف أن علاقة سعيد مهران بالمرأة كانت متأرجحة بين الحب والكراهية، كراهية المرأة الخائنة، والرغبة في الانتقام منها، وحب المرأة الصعبة المخلصة حبا مغفلا في القلب، إلى درجة استحضار صورتها في أحلك اللحظات.

والخلاصة هي أن شخصية سعيد مهران لا تعجب في حقيقتها صفات سلبية، فعلى الرغم من ممارسته للصوصية، فإن هذه الممارسة كانت شريفة في عمقها ما دام الهدف منها هو تحقيق العدالة الاجتماعية (سرقة الأغنياء قصد إعانة الصغار)، وليست الكراهية إلا امتدادا لنورة سعيد مهران على الظلم والفساد، أما الحب فهو جوهر نفسه، وهو يكتفه بكل هؤلاء الفقراء والمظلومين. ومنهم نور والجنيدي وطرزان.



ورد في رواية "اللس والكلاب" لنجب محفوظ أن البطل سعيد مهران بعد قتله (شعيا حسين) الساكن الجليل في بيت علي سدره :

«حسم بأنه يجدر في السحر رغم حسى سلوكه، وصرخ بلا كبرياء وبلا مقاومة في ذات الوقت وحلم بأنه عقب الحمد مباشرة بقوة حياء ورأى ساء الصغيرة تهاى بالسوط على رؤوف عنون في إثر السم وسمع قرآنا يتلى فأبقى أن شخصا قد مات ورأى نفسه في سيارة مطاردة عاجزة عن الانطلاق السريع لخل طارئ في محركها واضطر إلى إطلاي اسار في الجهات الأربع ( . ) ثم اندس في حلقة الذكر التي يعوسطها الشيخ علي الجندي كي يغيب عن أعين مطارديه فأكره الشيخ وسأله من أنت وكيف وجدت بيتا فأجابه بأنه سعيد مهران ابن عم مهران مريده القديم وذكره بالخلعة واسوم والأيام الجميلة الماضية».

ه اللص والكلاب مكتب مصر القاهرة من 64 (مصرف)

انطلق من هذه المقطع، واستحضر ما درسته في الرواية من أحداث وشخصيات، ثم اكتب موضوعا متكاملًا، تركز فيه على ما يلي :

- قضايا الحرية والعدالة والانتماء وأهميتها في توجيه سلوك البطل وعلاقاته
- سردية الحلم وأهمية توظيفه في الرواية، وعلاقته بالواقع الذي يعيشه البطل

### التحليل

طرحنا رواية "اللس والكلاب" لنجب محفوظ مجموعة من القضايا المختلفة : السياسية، والاجتماعية، والفكرية، والأخلاقية في إطار ما يعرفه المصنع المصري والعربي ككل من تناقضات وتحولات مفصية كان ها باع الأثر في تحديد سلوك البطل (سعيد مهران) وتوجيه علاقاته ومواقفه، كما كان لحلم أهلية كبرى على المستوى الفني والسردى لرواية نفسها، فضلا عن ارتباطه الوثيق بواقع بطلها (سعيد مهران) وخصوصياته الاندائية - فما هي أبرز القضايا التي غنت الرواية بطرحها ؟ وما مدى تأثيرها في سلوك البطل ومواقفه ؟ وكيف يربط الحلم علاقته بالسرد الروائي وواقع البطل ؟

تبقى لقضايا الأساسية للرواية، بكن ما يجرها من أبعاد فنية زمرية، من الواقع الذي يعيش فيه البطل (سعيد مهران)، والعلاقات المختلفة التي تربطه بغيرها من الشخصيات الأخرى وتبقى لقضية الحرية من أبرز هذه القضايا التي غنت الرواية بطرحها على امتداد صفحاتها وتناوب أحداثها ووقائعها : فالحاجس الثورق للبطل الذي خرج لحينه من غياهب السجن بعد قضائه "غدرًا" لعقوبة سجنية مدتها أربع سنوات، والمطاردة بسبب رغبته الملحة في الانتماء من غرماته هو الخوف من السقوط في قبض الشرطة والمخبرين الذين يتعقبون أثره ويطاردونه حيثما حل وارتحل، والرغبة في الإفلات من تربص غرماته به (رؤوف عنون مثلا)، ومن ثمة تبقى حرمة في كبر



الأحوال حرية نافذة أو مؤجلة ومشروطة تكبحها مجموعة من القوانين والصوابط والقيود كما أن استشعار البطل لتفاوتات الاجتماعية المضاعفة، وانقراض المجتمع لروح العدالة وضعفها بعض استبعاد الأغنياء ومن والاهم من رمة الوصوليين والانتهازيين، لمصوم المحرومين والتهورين على مستويات عدة سياسية، واقتصادية، واجتماعية يؤكد أن مسألة الحرية تتجاوز ما هو فردي ومحدود إلى ما هو عام وجماعي، إذ لا نقف آثارها وامتداداتها عند حدود البطل (سعيد مهران) بقدر ما تتعداه لتشمل المجتمع ككل، وتكشف عن مواطن عيوبه وتناقضاته وتختصر في الرواية، بالإضافة إلى فضيخ الحرية والعدالة سالفتي الذكر، قضية الانتماء والتنظيم على نحو مئج، فحاجة البطل إليهما تظل قائمة على المستوى العاطفي والأسري (تعلقه الشديد بأمته ساء، وحيه الصريح والخفي لروحته السابقة نبوية)، والمستوى الروحي والديني، علاقه بالشيخ علي الجليدي وريادته لأوامره، وكذلك على المستوى الفكري والسياسي (صداقه السابقة للطالب رؤوف عوران وتزامنه بتوجيهاته، ثم لنقمة والتمرد عنه، والرغبة في تصفيه جسدياً لما صار صحفياً انتهازياً قد تكبر لمبادئه وحاد عن خطه الفكري السابق) وإذا كان الوعي الذاتي والحلم الفردي لا يكملان لبطل أن يحقق طموحاته في تغيير أحوال المجتمع، وإصلاح ما به من اعطاب ومفاسد وبواقص فإنه يسمح له في الرواية - على الأقل - بالكشف عن تداعياته واستبهاماته الذاتية، وتدقيق ما يكتبه في دجيلته من مشاعر وأحاسيس خاصة، كالرغبة في استرجاع الماضي واستعادته دفعه علاقاته الاجتماعية والإنسانية السابقة التي جمعه بغيره من الشخصيات الأخرى (نبوية، عيش سدره، رؤوف عوران، الشيخ علي الجليدي) - وأهم - كما هو الحال في هذا النموذج (نص لانطلاق) - تمهيد لسرد ابوائي منما هو أيضاً امتداد له حيث يتوقف بالقارئ، ضمن سياق الرواية، عند عصر "المطرودة" وتختفي البطل عن أنظار الشرعة والخبرين حتى يتمكن من الانتقام من غراماته بعدما فشل في إحدى محاولاته لما قتل - على سبيل الخط - الساكن جديد (شعبان حسين) في بيت عيش سدره إثر رحيه عنه، ومن ثمة فالحلم متراجحة والسعة لسرد ابوائي حيث ينسى للرواية تحقيق بعض من حريتها وتخص - ولو مؤقتاً - من قيودها وصوبتها لفنية والأدبية، كما يسمح الحلم أيضاً باستشراف النهاية المأساوية لبطل - ولو من قبيل التلميح والإيهام - وتكشف من ثمة عن معاناته وتحرقه الذاتي عبر مستويات شتى اجتماعية نفسية وروحية فالمسعى الاجتماعي يتجلى في ضياع الحب والروحة والمال، والمسعى النفسي يتمثل في الفشل في الانتقام من الغرماء، ولعجز عن الوصول إلى الطبقة (ساء) واسترجاعها، والمسعى الروحي يتمثل في الإحساس بالفقر والافتقار والضياح في رواية الشيخ علي الجليدي (

وخلصة القول، أن قصايا الحرية والعدالة والانتماء والتنظيم - بالغ الحضور والأهمية في توجيه سيرة البطل (سعيد مهران) وتحديد طبيعة العلاقات التي تربطه بغيره من الشخصيات في رواية "اللص والكلاب"، كما أن "الحلم" يسمح بالكشف في الرواية نفسها - على نحو في رمزي خاص - عن واقع هذا البطل والإغراب عن تداعياته واستبهاماته الخاصة، وتصوير إحباطاته ومعاناته الذاتية

يلود البطل (سعيد مهران) في رواية "اللس والكلاب" لسليب محفوظ، رواية الشلخ علي السليبي  
شاكيا إليه عصوصه وأعداءه :

« - هوب الأوغاد، كيف بعد ذلك أسطر ؟

- كم عدهم ؟

- ثلاثة

« - طوبى لئنا إذا القصر أوغادها على ثلاثة .

- هم كلورون، وبكى خرماني منهم ثلاثة »

• اللص والكلاب مكتبة مصر - القاهرة من 31 - 132

انطلق من هذا المقطع الروائي، واكتب موضوعاً متكاملاً، تضمنه ما يلي :

• ربط المقطع بأحداث الرواية ووقائعها

• يراز الخصائص الاجتماعية والنفسية لبطل وطبيعة العلاقة (أو العلاقات) التي تربطه بغيره من

الشخصيات لأخرى، والفرماء الثلاثة منهم على وجه الخصوص

## التحليل

ما كانت علاقة لبطل (سعيد مهران)، في رواية "اللس والكلاب" لسليب محفوظ، بغيره من الشخصيات

الأخرى، وتفاعله معها (بالسب أو الإيجاب) خير محدّد لصيعة سلوكه الاجتماعي وخصائصه الذاتية النفسية والانفعالية . فإن ذلك ما يعين المتلقي ويسر له طريق قراءة الرواية وتعرف أحداثها ووقائعها المختلفة

- فما هي بروز الخصائص الاجتماعية والنفسية للبطل (سعيد مهران) ؟ وبمّ اتسمت علاقته بباقي

الشخصيات الروائية الأخرى عامة، والفرماء الثلاثة منهم بوجه خاص ؟

يسحر (سعيد مهران) ابن العم مهران العجوز بواب عمارة الطلبة وحارسها من أصول اجتماعية متواضعة،

عاني طيلة فترة طفولته من التهميش والفقراء، كما شارك آباء عديمة الطلبة، ورأفقه أيضاً إلى رواية الشيخ عني

السليبي غير أن إعجابه بهيئة الشيخ ووقاره وطقوس مريدته الصوفية لم يحلّ دون جنوحه وتمرد، وتعاطيه

لسرقة بتشجيع من صديقه وأستاذه الطالب السابق (زورف صوان) الذي اعتبر صدور ذلك لفعل الجرمي محاولة

مه لإحقاق العدالة الاجتماعية الغائبة، وقصاصاً من جشع الأغنياء وتكالبهم عني جمع الثروات بغير حق مشروع،

قبل أن يتكرر هذه المبادئ فيما بعد حينما صار صحفياً مرتزقاً يشارك هؤلاء الأثرياء بعض أسباب الثراء والفرز

(الغيلة، المجلة )، كما أن تواطؤ ثبوية : المرأة التي أحبتها البطل وتزوجها وأحبب منها ابنة (سواء)، مع عيش

سيرة، مساعدته وصيته السابق، وإقدامهما معاً عني الوشاية به لشرطة لتزج به في السجن حتى يسحب عني ماله

ويخلو هما الجو للراوح قد راد من حنة قلقه وتوربه، كما أن حرمانه من الوصول إلى ابنة، ومصادرة الشرطة



الصفة له وتضيفها الخلق على أمسه قد صاعف من مسترى حقه على غرمه ومن والاهم من قرات الشرطة والمخبرين، وأجج في دخيلة نفسه الرغبة في الانتقام منهم غير أن إخفائه في ذلك وانسداد الأفق في وجهه، وهو المتطلع إلى البطولة واشهرة، ولذ لديه شعوراً حاداً ومريماً بالإحباط واليأس، والتفاد منطق الأشياء والوجود ككل مما عجل بسقوطه واستسلامه.

وبالنظر إلى علاقات البطل (سعيد مهران) بغيره من شخصيات الرواية الأخرى، التي يمكن تصنيفها ضمن أربع فئات متميزة، يمكن القول بأنه يطبعها بعض التعاوت والاختلاف من فئة لأخرى، كالآتي

أ- الفئة الأولى : وتضم أفراد أسرته، وهم من يبادلهم الحب والمودة، ويتم استحضار ذكرياتهم عند استرجاع البطل لطفولته، أو لحاضيه بوجه عام، وتذكر منهم الأب، الأم، وابنه ستاد.

ب- الفئة الثانية : وتتألف من الأصدقاء الذين ظلوا على وفائهم وتعارفهم مع البطل حتى بعد خروجه من السجن، والإدياد مولفه حرواً ومخطورة، ومنهم المومن نور، المعلم طوران، الشيخ علي الجدي

ج- الفئة الثالثة : وهي الفئة التي يكن البطل لأفرادها المدة الشديد، ويسمى إلى لانتقام منهم بتصفيتهم جسدياً، وفي مقدمتهم غرامزه الثلاثة صديقه السابق رؤوف علوان، وروحه لسابقة نبوية، ومساعدته عيش سيرة، ومن يقف في صفهم من أمثال المعلم يباظة، والمخير، والشرطة .

د- الفئة الرابعة : وقد توجد أصحابها في الزماد أو المكان الخطأ، فكانوا ضحايا لأحداث لا تعيهم في شيء، مما صاعف من حق البطل، وإحساسه بالعبث والإحباط، ودفع به في النهاية إلى الاستسلام، وتقصد بذلك كلام المؤلف (شعبان حسين) أساكن الجديد في بيته نبوية وعيش سيرة الذي أرده سعيد مهران قبلاً، وبواب لولا رؤوف علوان الذي تلقى طلقاء من رصاص مسلحه

باختصار شديد، يمكن القول إن مجمل الخصائص الاجتماعية والنفسية المختلفة : كالفقر والهميش، والقلق والعبث، والحقد، والرغبة في الانتقام، والإحساس بالفشل والإحباط، والشعور بالعبث كانت في مجموعها حافزاً للبطل (سعيد مهران) للنجوح إلى الجريمة، وما يتعلق بها من مخاطر وآفات مختلفة يضاف إلى ذلك ظروفه وأوضاعه، وعلاقاته المتصالحة أو المتعارضة بغيره من الشخصيات الروائية، وفي مقدمتها غرامزه الثلاثة نبوية، ومساعدته عيش سيرة، وأساعده السابق رؤوف علوان.





يقول غالي شكري معلقاً على رواية "اللس والكلاب" لنجيب محفوظ

« إن سعيد مهران الذي عرف الثقافة عن طريق رؤوف علوان، وعن طريق النفاقة والواقع عرف أن هناك فقراء وأغنياء، وأن العلاقة بين الطرفين هي علاقة استغلالية. سعيد مهران هذا لا يمكن أن يسلك في عداد المجرمين لمجرد أنه سرق أو اختل، فهو في سرقاته ورحلاته إنما يصوغ لنا أزمة أكثر شمولاً منه، يستمد قوتها من المناخ العام الذي عاش فيه ابتداء من رؤوف علوان، المثقف الذي علمه مبادئ التمرد ثم خان هذه المبادئ، إلى بورالموس التي أحبته فلم تحبه لحظة واحدة، بينما كانت هي الإنسان الوحيد من بين الملايين الذي يعرف مكانه دون أن يدري البوليس »

• تسمى (حراسه في ادب نجيب محفوظ) دار المعارف مكتبة الدراسات الادبية القاهرة الطبعة 1969/2 ص 267

تطلق من هذه القولة النقدية، واستحضرت ما درستته حول رواية "اللس والكلاب" لنجيب محفوظ،

ثم اكتب موضوعاً متكاملًا، تركز فيه على ما يلي :

• الرؤيتين الفلسفية والفنية للرواية

• صراع القيم وتبدل مواقف بعض الشخصيات الروائية.

## التحليل

ظهرت رواية "اللس والكلاب" خلال ستينيات القرن الماضي (1961م تحديدًا) بعد توقف لصاحبها نجيب محفوظ عن الكتابة لمدة تقارب سبع سنوات عبر خلالها الكاتب عددًا من المواقف والأعطاب المختلفة التي عرفها المجتمع المصري والعالم العربي ككل إثر مرور تسع سنوات على ثورة يوليو (1952م). وقد اختطت رواية محفوظ هذه لنفسها مسارًا مخالفًا لتهج القوي السابق مستلهمة في ذلك عددًا من المتغيرات الطارئة ضمن هذا الواقع الجديد والمحول

– فما هي أبرز الخصائص العامة للرؤيتين الفلسفية والفنية اللتين تزوران الرواية ؟ وكيف استطاعت

أحداثها وشخصياتها المختلفة تصوير مجموعة من القيم المتصارعة والمواقف المتبدلة في واقع جديد ؟

تكشف الرواية، عبر امتداد صفحاتها وتلاحق وقائعها وأحداثها التي اتخذت قالب الرواية البوليسية، عن رؤية مأساوية لطل مأروم هو سعيد مهران الذي خرج لتوه من السجن بعد قضائه لعقوبة حرة مدتها أربع سنوات بتهمة السرقة التي لا يعتبرها البطل، بإيمار من أستاذة السابق الصحفي رؤوف علوان وتوجيهه له، مجرد فعل سبي محسوب يهدد سلامة وطمانينة المجتمع، بل هي في تصويره أكبر من ذلك بكثير قصة إشكالية كبرى ذات أبعاد وامتدادات رمزية مختلفة : اقتصادية، وسياسية، واجتماعية ذلك أن الفكرة المحددة للرؤيتين الفلسفية والفنية للرواية ككل تعود بنقبتها المرجعية المعرفية إلى قضية شغلت الرأي العام المصري خلال هذه الفترة التاريخية،

وهي قضية المدعو محمود أمين سليمان التي عمد لحجب محفوظ إلى تحويلها من واقعة فردية معزولة ومحدودة تقتصر على جرم السرقة والرغبة في الانتقام الشخصي إلى قضية عامة تحوّل، انطلاقاً من شمولية طرحها في الرواية، ومن خلال شخصية سعيد مهران وعلاقته بغيره من الشخصيات الروائية الأخرى، على إثارة ما يتردّد فيه المجتمع من تناقضات ومفارقات سلبية (تفشي الفمغ ومصادرة الحريات، وتقاليم شرور البربرراطية، وتزايد أعداد الانتهازيين والتعصير من الأوضاع القائمة، وفشل مشاريع الإصلاح المختلفة التي دعت إليها ثورة يوليو (الخ) وبذلك استطاع لحجب محفوظ، من حيث اعتماده الرواية الرمزية ذات البناء أو القالب الفني برواية البوليسية، رصد مجموعة من القيم المتصارعة: كقضايا الحرية، والعدالة، والوفاء والحب (الخ)، فضلاً عن قضية التنظيم والانتماء. إذ تصبح الشخصيات الروائية بكل وصفياتها المتناقضة ومواقفها المتصارعة والمتبدلة - شواهد ورموزاً لمجموعة من التحولات التي عرفها المجتمع خلال هذه الفترة التاريخية، والتي شملت مستويات شتى سياسية، واقتصادية، واجتماعية (خ) ومن ثمة يمكن التمييز في هذا الإطار بين تصورات ومواقف روحية ودينية (الشيخ علي الجبدي، العم مهران، المريدون)، وخرى نفعية مادية و انتهازية (رؤوف عنوان، عيش مسرة، نبوية)، وثالثة فكرية عينية يتخبط أصحابها بين الشك والرفض والقلق (سعيد مهران) مما يترتب على ذلك كله عدد من الاصطدامات والتعارضات، أحدها: فالقيم السلبية سريعة القلب والتحول، ووضعيات أصحابها من الشخصيات الروائية يغلب على نفوسهم وطباعهم لزيغ والانتهازية والحياة بحيث يتحوّل العدائيل الفقير المتروك (رؤوف عنوان مثلاً) إلى صميمي مرتوق يمدّد ليلاً ومجملّة نائمة تتابع أخبار النجوم والوصة، وتبوء (الروحة والام) لا تجد في أعماق نفسها وارعا من صميم يمنحها من لرح برزجها (سعيد مهران) في غياب السحر والوشاية به للشرطة والمخبرين ليخلو لها الجو كي تسطر على ماله ويسعى لها الزواج بالتواطؤ مع مساعد زوجها السابق (عيش مسرة) (خ) أما القيم الإيجابية التي سبق ذكرها فتطبعها الإيجابية ويسمّيها الثبات: إذ يحرص أصحابها على حب الغير والوفاء له ولجادة إلى مدّ يد المساعدة له لإقائه من عثراته حتى وإن كانت ظروفهم وأوضاعهم الصعبة لا تسمح لهم بذلك؛ فالمعلم طرزان يتدبّر للنظر طلباته رغم خوفه من الوقوع في قبضة الشرطة ومراقبة المخبرين النصفة لقهوته والنشظة، أما المومس (نور) فتشرع أبواب بيتها له مريحة بزيارته لها رغم معرفتها برغبته في الانتقام من غرمانه ومطاردة الشرطة والمخبرين له، ويزيق إغراء المكافأة التي رصدتها الشرطة لمن يدينه على أثره ومكان وجوده، وكذلك الأمر نفسه بالنسبة لشيخ علي الجبدي الذي يحرص على إيوائه في زاويته وتوفير الطعام له، ولا يبخل عليه بحسن المشورة وإبداء النصيحة له رغم أنه لا يجد من يخاطبه (سعيد مهران) أدباً صاعية

هكذا، استطاعت رواية "اللص والكلاب" أن تقدّم رؤية فلسفية رفيعة متكاملة لأزمة المجتمع لشاملة، وإن تروى من خلال أحداثها وشخصياتها استطاعة إلى مجموعة من القيم المتصارعة والمواقف المتبدلة انطلاقاً من البناء أو القالب الفني الذي اعتمدته، والذي هو بالطبع الرواية البوليسية



في رواية "اللس والكلاب" لنجيب محفوظ يزور البطل (سعيد مهران) إثر خروجه من السجن، الشيخ علي الجنيد يرفق إليه الخبر:

« - لا أحي أن ألقاك متكرراً، لذلك أقول لك إنني خرجت اليوم فقط من السجن فهد رأسه في بضع وهو يفتح عييه قاتلاً فيما يشبه الأسى أن لم يخرج من السجن

لأنهم سعيد كلمات العهد القديم تتردد من جديد حيث لكل لفظ معنى غير معناه وقال - يا مولاي كل سجن يهون إلا سجن الحكومة »

• اللص والكلاب مكتبه مصر - القاهرة ص 20

انطلق من هذه المقطع، واكتب موضوعاً متكاملًا، تضمينه ما يلي :

- صور "السجن" وأشكال حضوره المتخفية في الرواية
- دلالاته وبعاده الرمزية والتعبيرية المتعددة، وعلاقتها بالأحداث والشخصيات والبناء الفني للرواية

## التحليل

يتحاور مفهوم "السجن" مؤسسة السلطة وعنفها القمعي الراجع أو دورها الإصلاحي والتربوي في رواية "اللس والكلاب" لنجيب محفوظ، إلى دلالات وأبعاد أخرى رمزية وتعبيرية مخلفة لا تخص الجوانب الانتقالية والعمية للبطل فقط، وإنما تمتد إلى غيره من الشخصيات وإلى البناء الفني للرواية ككل.

- فما هي أشكال حضور مفهوم "السجن" في الرواية ؟ وما هي أبرز أبعاده ودلالاته الفنية والتعبيرية ؟

تطلق أحداث الرواية من الإفراج عن البطل (سعيد مهران) بعد قصائه لعقوبة سجنية مدتها أربع سنوات مصحفاً على الانتقام من سجنهم "الخوة" الذين عذبوا به وألقوا به في غياهب السجن (زوجته نيوت، ومساعدته عيش مسره)، حيث يقول السارد : « لم يجد في انتظاره أحداً. ها هي الدنيا تعود، وها هو باب السجن الأصم يبعد مطلوباً على الأسرار البائسة . ( نيوت عيش، كيف انقلب الإسباب إسمها واحد ؟ أنتم تعملون هذا اليوم لف حساب، وقديماً ظننتم أن باب السجن لن يفتح، ولعلكم تترقبان في حذر، ولن ألع في الفح، ولكني سأفقد في الوقت المناسب كالقادر » (الرواية ص 7 - 8)، لكن نهاية الرواية، وإن كانت لا تعلق عن ذلك على نحو صريح ومباشر، تستشرف "السجن" الذي هو مصير السعي الخائب لبطلنا يفشل في الانتقام من خصومه، ولا يحصد رصاصه الطائش غير أرواح الأبرياء الضعفاء (شعبان حسين الساكن الجديد في بيت عيش مسره، بواب رؤوف علوان)، ليكون مضطراً إلى الاستسلام بفعل حصار الشرطة الخائف ورصاصها المتصدع من حوله ومن ثمة تمدد "عمية السجن" التحليلة في تحيط سلوك البطل (سعيد مهران) وعجزه عن التكيف والاندماج مع معطيات



الواقع الجديد بعد الإفراج عنه، مدعاة للتبرير في كثير من الحالات والمواقف، كما هو الحال عند مقابلته رؤوف عبود لما أبدى أسفه على نزقه وتسرعده في إبداء ملاحظات شخصية أثارت حفيظه مضيقه يقول السارد « وأسف على إفلات هذه الملاحظة ولمح لي عيني صاحبه نظرة باردة ألا يعرف لسانك ما الأدب ؟ » ( ١٠٠ ) .  
فرح يدخن السجارة بسرعة عصبية دون أن يطق حتى اضطر سعيد إلى الوقوف عن الأكل وقال بلهجه

المعتذر

- لم اتخلص بعد من جو السجن لينزمني وقت طويل حتى أسترجع آداب الحديث والسوك « ( الرواية ص : 33 - 34 ) ، وتغلب هذه " العفوية " ستاراً لما يصوره في نفسه من حسد أو حقد دفين، ورغبة مندعة في الانتقام كما يتبين ذلك من خلال توسلته إلى أستاذه وصديقه القديم ( رؤوف عبود ) كي يعفو عنه ويغلي سببه لما عبطه الخدم في بيته ( فيلاه ) متلبساً بجرم السرقة، وهذه تسليمه للشرطة يقول السارد على لسان البطل ( سعيد مهران ) « والصمت القاتل أثقل من سور السجن، والسجنان عبد ربه يقول هارثاً ما أسرع أن رجعت وانطق صوت محاسني من وراء ظهره يتساءل :

- ننادي لبوليس ؟

( . ) وبصوت خافت وبهمين تختفيان في الأرضي قال :

- رأسي دائر، عارال دائراً من خرجت من السجن ..

- اعذربي، مارلت أعيش بعقوبة السجن وما قبله « ( الرواية - ص 40 - 43 بتصرف )

وهو الموقف ذاته الذي انتهى إليه سعيد مهران، عند زيارته لشيخ علي العنبي الذي أدرك بهراسة الزاهد المنصرف، وحسنه الشفيف العميق لبواطن الأمور وخفاياها، انغلاق بصيرته واعتاده عن جدوة الحق وطريق المصواب . إذ " السجن " في الصور العرفية للشيخ المذكور لم يكن إلا سجن أو حجاب الجسد، أو الدنيا، أو العقل أو ما شابه ذلك . كما يتبين من خلال المقطع الحوارية الذي نحن بصدد تحليله

ومن ثمة يغدو " السجن " بكل ما توحي به الكلمات من دلالات القسوة والعنف والمصادمة مقابلاً لما يحده البطل من غيبات دائية وانكسارات مريرة في واقع الجديد . كما هو الحال في حقول ابنة الصغيرة ( سناء ) وعراضها عنه لما دعاها إلى حضنه في بيته السابق الذي آل أمره إلى مساعدته ( عليش سدره ) الذي تزوج من زوجته السابقة ( بوية ) بعد دخوله إلى السجن، وتمكنهما معاً خلال هذه الفترة من الاستيلاء على ماله وكتبه يقول السارد « وتجلت في الأعين نظرات اعمام، وشباب وآمن سعيد بأن جلد السجن ليس بالقسوة التي كان يظنها . وقال متوسلاً تعالى يا سناء « ( الرواية - ص 1٩٠ ) وفي مقابلة أخرى أشد سخرية بين " النسر " و " الخائن " يرد البطل ( سعيد مهران ) على محاربه وصديقه القديم ( المعلم طرزان ) الذي يشكوه بكرة من يعتمد عليهم من لرجل لما زره في قهوته :

« - تابلت كالمهم موظفو الحكومة !

فندت عنه بقعة ساخنة

لتبل على أي حال خير من الخائن، بسبب حائل دخلت السجن يا معلم طرزان. » ( الرواية ص 46 ) .

وفي لقهوة داتها ينقي صدفه من كات تحبه بصدق وإخلاص، أي المومس (نور) التي تكشف له  
بالمنااسبة عن شعورها وتماطفها معانية ياه.

« - أندري كم حزمت عند ما علمت بسجنك ؟ .. »

- سجروه في السجن كما تقضي التعليمات

- أنت دخلت السجن بلا قلب .. » (الرواية - ص 57 - بصرف).

وما تفتح له نور بعد هذه المقابلة أبواب بيتها للتواري خلف جدرانها عن أنظار مطارديه من الشرطة  
والمخبرين والكلاب والفضول الصحفيين يتحول هذا البيت الذي يجاور المقبرة (المقبرة) إلى سجن حديد تحب  
رطاة عوامل الضغط والقلق والتوتر التي تنابه .. يقول « - وشجير نور يبدو أنه لن يتقطع إلا حين تستيفظ عند  
الاصيل وستبقى أنت في هذا السجن حتى ينساك البوليس، ولكن هل ينساك البوليس حقاً ؟ » (الرواية - ص 77)  
ويرداد الأمر سوما عند تقاوم شعوره بالوحدة لما تضطر ظروف الشغل صاحبة البيت إلى الغياب طويلا، وإحساسه  
الجاد بالقيود التي تعوق حركته وتمنعه من تحقيق ما تهفو إليه نفسه من رغبات، بحيث لا يبقى في وسعه غير  
الإنصات في عجز بالغ إلى صمت القبور . يقول « .. واستشر الظلام، نعم انتشر الظلام في الحجرة وخارج  
النافذة وزد صمت القبور صمتا ولا يمكن أن تضيق المصباح كي تبقى الشقة كما تبقى عادة في أثناء غياب نور،  
وستائف عينك الظلام كما أنتفست السجن وكما أنتف الوجوه الكريهة ولن تجد فرصة لسكر خشية ن تحدث  
حركة عنيفة أو ترفع صوتا منكرا إذ يجب أن تبقى الشقة صامدة كالقبر، وحتى الأموات أنفسهم لن يقطنوا لوجودك  
هنا والله وحده يعلم كيف تنصير غلى هذا السجن وإلى متى » (الرواية - ص 83).

وهكذا، تعتبر مؤسسة "السجن"، انطلاقا من كونها قصاء روايتها له أبعاده ودلالاته الفنية والرمزية  
العامة، محركا فاعلا وأساسيا في رسم وتوجيه كثير من وقائع وأحداث رواية "النص والكلاب" لتجيب محفوظ  
(الخيانة والانتقام، المطاردة والاختفاء، الحبس والاستسلام)، وما تولد عن ذلك كله من هواجس ومضاعفات  
قوية وصاعقة على التوازن النفسي للبطل (سعيد مهران) مما كان له بالغ الأهمية ليس في توجيه سلوكاته وتحديد  
اختياراته وقراراته الشخصية فقط، بل أيضا في البدء الفني للرواية ككل من خلال الحركة الدائرية للبطل ودورها  
الحيوي العنيف ضمن حلقة وعيه الداخلي ومجرى شعوره الداخلي.



يطل سعيد مهران، في رواية "اللس والكلاب" لتجيب محفوظ، من المدة يت (نور) إلى المقبرة التي تجاوره، فيقول:

«يا لعدد العديد من المقابر، لأرض تمتد بما حتى الأفق والحة أيديها في تسليم وإن يكن شيء لا يمكن أن يهددها مدينة نصمت وأحققة ملصى النجاح والفشل والقتل والقتيل بجميع النصوص والشرطة حيث يرتدون جنيا إلى جنب في سلام لأول وآخر مرة... ويقدّر ما يكون لموت الأحياء فتستدكر بالظهور الحياته ثم تذكر الحياته بوية وعليش ورؤوف وانت نفسك ميت منذ انطلقت الرصاصه العمياء، ولكن عليش أن تطلق مريدا من لوصاص»

• اللص والكلاب مكتبة مصر - القاهرة ص 77

اقرأ هذا المقطع الروائي، ثم اكتب موضوعا متكتملا، تراعي فيه ما يلي :

- حضور "الموت" على امتداد أحداث الرواية ووقائعها، ومدى تحديده لسلوك البطل (سعيد مهران) وتوجيه علاقاته وصلاته بالشخصيات الأخرى
- استخلاص أبرز دلالات الموت وبعدها الرمزية، وتفاعلها مع مختلف القيم والأحاسيس في الرواية بالسبب أو الإيجاب

### التحليل

يمضي "الموت" - هذه الظاهرة الطبيعية المدمرة والحقيقة الوجودية الملمرة في حياة الكائن الإنساني - بمحور قوي ولافت لمطر على امتداد صفحات رواية "اللس والكلاب" لتجيب محفوظ، وذلك خضوعا لما يعمل في الرواية من أحداث متشابكة، وشخصيات متصارعة. وما يتولد عن ذلك كله من قيم وأحاسيس مختلفة - فما هي، إذن، تجليات "الموت" وصور حضوره على مستوى أحداث الرواية؟ وكيف تتحدد أهميته في توجيه سلوك الشخصيات عامة، والبطل منها على وجه الخصوص؟ وما طبيعة صلاته وعلاقاته بمختلف القيم والأحاسيس؟ إذا كانت لحظة الإفراج عن البطل (سعيد مهران) من السجن، الذي قضى من وراء قضبان أربع سنوات من رهرة شبابه نتيجة القدر والحياة، هي بداية الرواية... فإن إقراره العزم على الانتقام من الخونة الذين كادوا له وأوقعوا به في قبضة البوليس هي المحرك القصصي ما توالى، فيما بعد، من وقائع وأحداث متشابكة ومختلفة ولن يكون استغناء في سوء هذه الأحوال والتداعيات، من هؤلاء الخصوم والأعداء بالطبع إلا بأعمال القتل ونشر الموت في صفوفهم. فقد «آن للقطب أن يفجر وأن يحرق، وللخونة أن يأسوا حتى الموت» (الرواية - ص 7) - لذا يقول مهاددا «بعد المسلسل أستطيع أن أصنع أشياء جميلة على شرط ألا يعاكسي، أقصر ربه أيضا أستطيع أن أوقف اليوم لهم أصل البلاء، هم خلقوا بوية وعليش ورؤوف علوان» (الرواية - ص 72) وحتى يتأهب لخوض هذه المغامرة بكامل عدتها (أمال، السلاح، عناوين الضحايا الخ) يبادر إلى التريض بان صاحب مصنع الخنوى، رفيق صديقته المومس (نور)،



في خيوقما غير البرية عند مدفن الشهيد في المقبرة بصحراء العباسية ليصطو على ماله وسيارته . مهذأ زياها بالقتل كما يترى لاحقا بلعلم بياظة لمتزوج منه عنوان غريمه (عليش سدره) الذي هو شريك لهذا 'المعلم' ومعارف له. كما يسبه بعض ماله أيضا غير أن الأمور تجري في الرواية بغير ما يوقعه البطل (سعيد مهران)، حيث يتورط في جريمة قتل شعبان حسين الساكن الجديد في بيت عليش سدره، على سبيل الخطأ. فلما أنه خصمه المستودب الذي يود تصفيته، بذلك يورق مضجعه الشعور بالذنب، وتلاحقه ذكراه المندحة الضاغطة ويسوء الأمر أكثر لما يقتل البواب، من قبل الخطأ أيضا، عوض غريمه الصحيحي (رؤوف عنوان)، فيتضاعف شعوره بالندب حيال رصاصه الطائش الذي لا يحصل غير الضعفاء الأبرياء من دون موجب حقيقي أو منطقي . بذلت يقول « أما لم اقتل خادم رؤوف عنوان، كيف أقتل رجلا لا أعرفه ولا يعرفني ؟ » . خادم رؤوف عنوان قتل لأنه بكل بساطة خادم رؤوف عنوان. وأمس زارني روحه فتواريت خجلا ولكنه قال لي ملايين هم الذين يقتلون خطأ وبلا سبب» (الرواية - ص : 120).

وفي خضم هذه الأحداث العنيفة والمتلاحقة، واشتداد طرق الحصار من حول البطل لا يجد هذا الأخير، لطول ملازمته بيت نور، وسيلة لتسليته النفس وتزجية للوقت غير النظر مليا إلى المقبرة وتأمل شؤونها وأحوالها . كما تداعى ذكريات موت الأب (عم مهران) لكهل الطبيب إلى خاطر البطل (سعيد مهران)، حيث يقول : « .. لا يمر يوم دون أن تستقبل القرافة ضوفا جندا الموت في نشاطه الدائب والمشيعون أحق بالوئاء يذهبون في جموع باكية، ثم يعودون وهم يحفظون السموع ويتحدثون. وقوة أقوى من الموت نفسه هي التي تقسمهم بأبقاء هكك دفن الذاهبون من أمك. عم مهران الكهل الطبيب بواب عبارة انطية. » (الرواية - ص : 88) ومن لمة أن تخلف هذه الذكرى الأليمة في نفس الطفل الصغير غير الإحساس العميق بالثغاسة والبؤس اللذين ينفهما لغز الموت بغموضه وحيثه، فيستشعر المعجز الفادح أمام قوته وخطره الداهم الذي لا يجد منه مهربا ، وعصوفا لما سارعت الأم إلى السحاق بزواجها الراحل حسرة وكمد، وفي هذا يقول السارد : « .. وتناهت أيام كالأحلام لم اخفي عم مهران الطبيب اخفى الرجل على محو لم يفهمه الغلام، وبدا الشيخ علي الجندي نفسه عاجزا أمام اللغز "يا بؤسك يا بؤسنا .. مات أبوك" هكذا صاحبت أمك وهي تصوت.. وبكيت فرعا لأنه لم يكن في وسعك أن تفعل شيئا ثم اخفت أمك وكذبت تهيك بسبب مرضها » (الرواية - ص : 89). وإذا كان مرض الأم حافزا للبطل على التجسس إلى الجريمة ويعد له على ارتكاب أولى سرقاته فإن موتها قد فجر ما كان بداخله من تمرد وعنف شديدين .. يقول السارد : « ردلوه على الطبيب الشهير وهو خارج من غرفة فجرى إليه بحلبابه وصدله صالحا "أمي الدم" » ( ) ووطئت الممرضة بلغة لم يفهمها ولكنه شعر بأنها تشاركه بعض مأساته وغضب غضبة رجل رغم حداثة سنه. صاح محنحا لأعنا. ورمى بمقدم إلى لأرض فأحدث دوبا وتطايرت قشرة مسنده ( ) . وعقب شهر من هذا الحادث ماتت الأم في قصر لامي وحيدة احتضارها ظلت لماطقة على يدك وتأي أن تحول عت عينها غير أنك في غضون شهر المرض سرقت. لأول مرة، سرقت طائبا ريفيا من بلاء عبارة العلية. واتهمت الطاب دون تحليق وانها لعل عليك صرير» (الرواية - ص : 90). أما أبسه

(سواء) قد كرها الحرية التي تقض مضجعه تغرق بدورها بالموت على غرار غيرها من الذكريات الأربعة، حيث يقول - « .. وجفولك يا ساء مؤلم حقا كمنظر القبر - ولا أدري إن كنا سنلقي مرة أخرى، أين ومتى ولن يخفق قلبك بحبي في هذه الحياة لمهمة يالرصاصات الطائشة وكالرصاص تطيش وغالب كغيرة في الدنيا مخلقة وراءها سلسلة من الحلقات لمحزبه» (الرواية - ص 78) كما تحضر هذه الذكرى مجددا، بما يستشعر بهاته الرشكة على نحو فاجع. إذ يقول - «إن يكون لحكم ألقى من جهول ساء، فلتتلك قبل لمشتقة وعطف الملايين عليك عطف صامت عاجز كامالي الموتى» (الرواية - ص : 120).

عموما، يحضر "الموت"، في الرواية، سواء أكان طيب (موت الأب و الأم)، أو في صورة الجريمة والقتل المتحققين (شعبان حسين، بواب رؤوف علوان)، أو التهديد بالشروع في تهديده (ابن صاحب مصنع الحلوى، المعلم بياضة)، أو التوق إليه أو التطلع إلى تحقيقه (عميش سدره، بوبه، رؤوف علوان)، و غير ذلك من الصور الأخرى التي تكشفها مجموعة من القيم والأحاسيس المختلفة كالغضب، والقلق، والعنف، والرغبة، والخوف، والصمت، والحقيقة، والقدار، والخيانة، والانتقام، والنفس، والتعاسة، والجنون، والميت.. إلخ ومن هنا كان البطل سعيد مهران محققا وهو يصف سوء حاله، إذ يقول - « .. قضى عليه بلا جدوى، مطارد وسيظل مضاردا إلى آخر لحظة من حياته، وحيد عليه أن يحمر حتى صدرته في امرأة، حي بلا حياة كجثة محبطة » (الرواية - ص 70).



جاء في رواية "اللمص والكلاب" لشعيب محفوظ، ما يلي

«جاءكم من بغوص في الماء كالسمكة، يصير في الهواء كالصقر، ويصلي الجدران كالقار. أسيت يا عيش كيف كنت تمشي في سالي كالكلب الويل للحربة، في هذه العطلة ذاقنا ربح الخصار كالشعبان ليطوق العاقل.»

• اللمص والكلاب مكتبة مصر القاهرة ص 8 (مصرف)

تطلق من هذه القولة، واكتب موضوعاً متكاملًا، تنجز فيه ما يلي :

- إبراز مدى توظيف نجيب محفوظ لرمزية الحيوان في الرواية، ودلالات هذا التوظيف
- تحديد طبيعة العلاقة التي ربطت بين سعيد مهران وباقي الشخصيات في الرواية

## التحليل

يبدو من خلال عنوان رواية "اللمص والكلاب" أنها تجمع بين عاين متعارضين: عالم الإنسان (اللمص)، وعالم الحيوان (الكلاب) وتؤكد دلالة هذا الجمع من خلال ما تزخر به الرواية من توظيف لرمزية الحيوان، حيث نجد نجيب محفوظ يستحضر أسماء حيوانات كثيرة ليرمز بها إلى معاني متعددة، ويجعل منها وسيلة لانتقاد الواقع ولتعبئة إن توظيف نجيب محفوظ لرمزية الحيوان، يؤكد ما ذهب إليه النقاد من أن رواية "اللمص والكلاب" شككت منعطفًا هامًا في مسيرته الإبداعية، حين تحول من كتابة الرواية الكلاسيكية، إلى تجريب ما يعرف بالرواية الرمزية - فما هي دلالات رمزية الحيوان في الرواية ؟ وما وظيفتها داخل الدن الحكائي ؟ وإلى أي حد استطاعت أن تصور لنا طبيعة الصراع بين شخصيات الرواية ؟

برجعنا إلى المقطع الروائي أعلاه نجد البطل "سعيد مهران"، استعمل أسماء الحيوانات في سياق تشبيهات، للدلالة على معاني متعددة، يمكن أن نحدد، من خلال إضافة أسماء حيوانات أخرى بالإضافة إلى تلك المذكورة في المقطع، من خلال مايلي :

- الرمز إلى القوة . وذلك من خلال استحضار حيوانات من قبيل الصقر، والثعبان، والتمر، والفيل ومن خلال المقطع أعلاه، نكتشف أن سعيد مهران شبه نفسه بالسمكة، والصقر ليصور لنا قوته على مواجهة أعدائه

- الرمز إلى معاني الجدة والحفوة . وقد وظف نجيب محفوظ للدلالة على هذه المعاني حيوان أسيا هو "الكلب"، لدي تردد مرات كثيرة تارة بصيغة المفرد، وتارة بصيغة الجمع. لسعيد مهران البطل، يستعمل لفظ "كلب" أو "كلاب" ليعبر عن دناءة وخسة أعدائه من قبيل رؤوف علوان وعيش بقول مثلاً عن عيش . «كان



يقف بين يدي كالكلب» (ص 25)، ويقول متحدثاً عن أعدائه: «ولأول مرة سيطرد اللص الكلاب» (ص 138) كما تقصر التعبير عن نفس الدلالات حيوانات أخرى كالأنمي والعقرب، والتعصب.

- الممر إلى معلمي المصحف والبوذية - وهذا تحضر حيوانات من قبيل الفراشة، والفأرة التي جاءت في لرواية في سياق حديث عن نور «كانت ثمة فراشة تعانق المصحف» (ص 87)، وجاء في سياق الحديث عن سناء: «كالفأرة أمة تخاف؟» (ص: 14).

إن كل هذه المعاني تتضار لتصور لنا الواقع الذي واجهه سعيد مهران، بعد خروجه من السجن، حيث سيجد عالماً من الكلاب لأعداء، الذين تحلوا عن كل القيم الإنسانية، وشبهوا بمختلف لصفات السلبية للحيوان من قبيل الخداع، والعنق، والنوشة، والعبودية. وقد كانت صفة الكلب / الكلاب معبرة عن كل هذه المعاني التي اجتمعت في أعدائه الذين تنكروا له بعد خروجه من السجن لنية، وعلش، ورؤوف علوان وفي المقابل اكتسبت الشخصيات المتعاطفة مع سعيد صفات الضعف والبوذية ودلت مثل نور التي شبت بالفراشة، ومثل هذا التوظيف يصور لنا وجود عالم قوي، في مواجهة عالم ضعيف، وقد حاول سعيد مهران لرحله أن يواجه قوى الشر (الكلاب)، لكنه فشل لأن الكلاب قد اكتسبت من مساندة المجتمع ما لم تكتسبه الشخصيات الضعيفة التي ساندت سعيد في محنته من قبيل: نور، والجندي، وطوزان.

لقد شكلت رمزية حيوان قيمة مهيمنة في رواية «اللس والكلاب»، واستطاعت أن تصور لنا الصراع بين القيم الخفية التي اكتسبها أعداء سعيد مهران، والقيم النبيلة، التي حافظ هو ومن ساندته عليها والغرض من كل هذا هو تصوير الواقع المصري في مرحلة الستينيات، وما تقاعس فيه من قيم وصراعات وهذا يجعلنا نعتبر رواية «اللس والكلاب» من الروايات الناجحة التي رهن عليها نجيب محفوظ لتعزية الواقع المصري والعربي، وتطوير تجربته الروائية في آن واحد.



يقول سعيد مهران مخاطباً رؤوف علوان في حوار ذاتي

«ما أعبت الحياة إن قصت عند جزء قتل رجل لم أعرفه، ولكي يكون لنجاة معنى وثلموت معنى يجب أن أقتلك. لكن آخر لحظة أطفئها على شر هذا العالم. كل راقب في القرفة تحت النافذة يؤيدني ولاترك تفسير النمر للشيخ عبي الجدي».

النص والكلاب مكتبة مصر - القاهرة ص 99

اكتب، في ضوء قراءتك لهذا المقطع الروائي، موضوعاً إثرائياً متكاملًا، تضعه ما يلي :

• عناصر الرؤية العنيفة لبطل (سعيد مهران) ومظاهره المتعددة

• علاقة هذه الرؤية بمختلف مواقف والقيم الفكرية والأخلاقية في رواية "النص والكلاب" لتجيب محفوظ

## التحليل

يوظف كثير من أحداث رواية "النص والكلاب" لتجيب محفوظ سبق فكري وفلسفي خاص يرمي عن رؤية عنيفة للوجود، حيث تصادم (أو تعايش) عدد من الوقائع والشخصيات الروائية كاشفه بذلك عن خليط من القيم والمواقف المتصارعة أو المتعاونة بين الاحتطاط والسمو الفكري والأخلاقي

- فما هي، إذن، أبرز مظاهر المحددات الفكرية والأخلاقية هذه الرؤية العنيفة ؟ وكيف تنظم راقب

وقائع الرواية ومواقف أبرز شخصياتها المتصارعة (أو المتعايشة) ؟

لقد بدت الرؤية العنيفة لبطل (سعيد مهران)، في الرواية، أكثر اكتمالا ووضوحا إثر خروجه من السجن، وانصاعه بأهمية وضرورة الانضمام من سماهم "الحوبة" لرد الاعتبار لنفسه، حيث قصي غلرا أربع سنوات من رهرة عمره وراء القضبان، ولتحقيق ما يتصوره نصيب أو عدالة ثانية (أو مفضدة) في محيطه الاجتماعي ككل يقول «استعن بكل ما أوتيت من دهاء، ولكي ضريت قوة كصبرك الطويل وراء الجدران» (الرواية - ص 8) ويقول مرة أخرى : «ولكنه - هو - لن يتثنى عن عزمه ( ) ذلك أن الحياة بشعة جدا يا أستاذ رؤوف وتطلع إلى نوافذ البيت ريله قابضة على مسندته في جبهه الخيانة بشعة يا عيش ولكي تصفو الحياة للأحياء يجب اقتلاع الحياث الإجرامية من جذورها» (الرواية - ص 60) لقد ضاع ماله الذي حصله من احتراف النصوصية وسرقه دور الأغنياء وقصورهم أما زوجته ، أو بالأحرى طليقته (نبوية) لقد قررت الزواج من معاوية لسابق (عيش سره)، وكذلك ابنته الصغيرة (مساء) فقد جعلت منه لا سعى إلى رفاقها وأعرجت عن لفاله. ، هكذا صارت أموره لا مال، ولا عمل، ولا مستقبل. فلايت بأريه، ولا أسرة تحصى عيابه ووحدهه. ولدت كلة تقيم الرؤية في عين السجين لسابق، وتزاحم أمام ناظره الصور والمتناقضات التي تزججه الذكريات المريرة يقول - «أشهد أي أكثرهك وتوفد البيوت المهرية حتى وهي خالية والجدران المتجهمة المفضة. وهذه العطمة الغريبة عطمة

الصوفي، المذكور المنظمة، حيث سرق المسروق ولج غمضة عين انطوى، التويل للحنونة ( ) تلك الأيام المرائعة التي لا يدري أحد مدى صدقها، فأنطعت آثار العيد والحب والأبوة والجريمة فوق أديم واحد» (الرواية - ص 8) لذلك غدت الحياة من منظوره مثالا للأجدوى وغياب أي معنى أو عنة للوجود فسقطت وتردت إلى هاربة البعث، وصارت الأحاسيس السيلة والقيم الإنسانية والأخلاقية، كالحب، والعدالة، والإيمان، وحرية مجرد كلمات جوفاء لا تجد من جالبه غير السخرية والازدراء كما تعلل عن ذلك، قبل استسلامه، تعليقاته وردوده على قوات البوليس التي حاصرت في نهاية الرواية :

« - سم، وأعدك بأمرك ستعامل بإنسانية... »

كإنسانية رؤوف وبوية وعليش والكلاب ! ( . )

- حسن، ماذا تنوي ؟ اختر بين الموت والوقوف أمام العدالة

فصرخ بارادراء :

- «العدالة ا» (الرواية - ص : 139 - 140 بتصرف).

وحتى الذين تعاطفوا مع قطيعه من الفقراء والضعفاء وعموم الناس لم يسموا من سخرية هذه التعيفات حينما بدت له محدودية اثر كههم ونقص فهمهم لما يتخبط فيه من عذاب ومعاناة، وعجزهم عن مساعدته «يتحدث عنك ناس كأنك عنزة ولكنهم لا يدرون عذابا» (الرواية - ص 100) ويقول مرة ثانية . «لن يكون الحكم أقسى من جفول سناء فتنتك قلب المشقة وعطف الملايين عليك عطف صامت عاجز كإماتي المرقى ألا يعرفون للمسند عطاء وهو ربههم الأعلى» (الرواية - ص 150). ويقول متسانلا مرة أخرى . «الجرائم لديها أطول من جبل المشقة، وماذا يفعل حب الناس إذا أهضك البوليس ؟» (الرواية - ص 92)، ولذلك صب البصل جام نغمته وكرهه على الجميع الأغنياء، الفقراء، البوليس، الكلاب، إلخ ، فالعداة أو القضاء مثلا في نظره قد بات لي صف الحوة يخدم مصالحهم ويدفع عنها، بل ولاخرب من ذلك أن ضحاياه من لضعفاء والأبرياء هم وحدهم من يحق لهم الإدلاء بشهاداتهم (لصالحه طبعا)، حيث يقول « . ولكن كيف تطمنش على القضاء ويبست وبينهم خصومة شخصية لا شأن لها بالصالح العام ؟ إنهم أقرب للوغد [رؤوف علوان] ويفصل بينك وبينهم قرن من الزمان. وأنت تطالب بشهادة الضحية وتؤكد أن الخيانة باتت مؤامرة صامتة » (الرواية - ص 120)، وكذلك الشأن بالنسبة للصحافة التي جندت - حسب تصوره - كل أعلامها ومنابرها وأبواقها، بإيعاز من صديقه لسابق الصحفي (رؤوف علوان)، لتشن عليه حملاتها وتكيل له الاتهام تلو الاتهام يقول « . واتهمه الصحف بالجنون جنون المظنة والمدم لقد أفقدته خيانة روجه عقله فهو يطلق النار بلا وعي ولم يصب رؤوف علوان ولكن أبواب المسكين سقط بريء ضعيف آخر

وصاح سعيد وهو يقرأ الخبر :

- «الجنة ا» (الرواية - ص 118).

لذلك يطالبه صديقه (المعصم طرزان) بالاختفاء إلى حين « فساءل سعيد في حق



- ألا تجد الجرائد موضوعا غير سعيد مهران ؟» (الرواية - ص : 97).

لذلك يصل بطل الرواية (سعيد مهران)، في مسعاه إلى الباب المغلوق لما يدرك أن الحياة و لموت هما معا على السواء في خلعة حقة من الأغنياء والفقراء والاسهاريين : فرصاته ابطاشة لا تصيب إلا الفقراء والعمسة والأبرياء (شهران حسين الساكن الجديد في بيت عيش سره، بواب رؤوف علوان). وهو ما يفقد عقبه ما تبقى له من "صواب" (إن كان ثمة صواب !). ولا يجعله عرصة للوم ومراخنداب بعض المتعاطفين مع قصته فقط. حيث تقول له نور : « .سائق التاكسي دافع عنك بحرارة، ولكنه قال إنك قتلت رجلا ضعيفا بريئا » (الرواية - ص 116)، بل وعادة لتسبه البعض لآخر وترجية لأوقات فراغه أيضا حيث تتابع (نور) قوبها له مرة أخرى «في المواقف التي سهوت فيها قال أحدهم عنك إنك منه مسل في الملل الراكدة» (الرواية - ص 117)، ويضاف إلى هذه المغالطات السائرة أنه استبدل بعد طول تحبط ومعاودة سجا بآخر : دلت أن الإفراج عنه من سجن الحكومة لم يكن إطلاقا معانقته بالحرية وتمتيعه بسراح لا مشروط إذ أن تورطه مجددا في الجريمة ومسارعه إلى إطلاق الرصاص على ضحاياه قد جعل منه إنسانا في حكم الحي الميت أو الميت الحي. بحيث بات رهين محبسه في حجرة (نور) لا يفارقها إلا لساعات ندية معدودة، على سبيل الاحتراس واليقظة، خشية السقوط من جديد في قبضة البوليس ..لقد سألته نور .

« - كيف نصبت وفك ؟

فأجاب وهو يهمس ريشة في الطحونة .

- بين الظلمة والقبور. أليس لك أنوات هنا ؟» (الرواية - ص 86).

ومن ثمة فهو يعاني عذاب الوحدة على نحو شديد . « ثم تسأل بصوت مسموع .

الام أطيع أن أبقي في الظلام حتى تعود نور قبل الفجر ؟

واسئلت عليه بحة وغبة لا تقاوم في أن يدادر البيت لتقيام بجولة في الليل. وانهارت مقاومته كما بهار

بناء آيل للسقوط في فواته (الرواية - ص 91)، وخاصة لما تضطر صاحبة البيت تحت وطأة ظروف العمل

إلى المياف عن بيتها الوقت طويل .. يسأل سعيد مهران . « ترى أين باتت المرأة ؟ وماذا معها عن العودة ؟

والام يقضي عليه بهذا السجن المفرد ؟ وقرعه الجوع رغم قلقه وأفكاره فسدب إلى المطبخ فوجد في الصحاف

كسرا من الخبز وفحات لحم عاتقة بالعظام وبعضا من البقدونس فأنى عليها في بهم شديد وتمصص العظام ككذب»

(الرواية - ص 124). وفي حواء مطاردة قوات الشرطة اللصيقة به وحصار كلابها الخائف ثم يجد بدا من

الاستسلام بعد أن انكشف أمره وباتت نهايته نهاية عشية عند قبور الفراقة، بالقرب من بيت نور لسابق الذي حل

به ساكن جديد، لذلك ما فتئت يطلق الرصاص من مسدسه على غير هدى ولا هدف قبل أن يستسلم بلا مبالاة

يقول السارد : « .فانصب الرصاص كال مطر، وفي جنون صرح .

- يا كلاب !

ووصل إطلاق النار في في جميع الجهات. ( . ) ولم يعرف نفسه وصحا ولا موضوعا ولا غاية وحامد بكل قوة



يسيطر على شيء ما، ليدل مقاومة أخيرة. ليظهر عبثا بذكرى مستعصية. وأخيرا لم يجد بدا من الاستسلام.  
فاستسلم بلا هبالاة. بلا هبالاة « (الرأية - ص . 140 - 143 بتصرف)  
باختصار شديد، يمكن القول إن الرؤية المباشرة للبطل (سعيد مهران) في الرواية تركز على مجموعة من  
المعارف والتناقضات الفكرية والأخلاقية التي تتورع ذاتها، كالعذالة والظلم، والحقيقة والترف، والقوة والعجز،  
والصواب والخطأ إلخ بحيث تتجاوز هذه الرؤية ذات البطل، إلى ما هو موضوعي لتشمل مختلف مظاهر  
الحياة في محيطه، بل ووجود ككل أ.

الفصل الثالث :

نماذج مقترحة للتدريب

على الفروض والإمتحان



أ- النص

يقول الدكتور إبراهيم السعافين :

ولم نحاول أن ننظر في معارضة الإحيائيين لوجودنا أن البارودي وعبد المطلب وشوقي وحافظ والساعاتي يأتون في مقدمة المعارضين غير أننا نجد غيرهم من أمثال ناصف وإسماعيل صبري والتميمورية والدمي وبكري وغيرهم قد أكثروا من المعارضة وتراوحوا في ذلك نسباً قليلة وكثرة ( ... ) .

ولعلنا نلاحظ أن أظهر شاعر حظي بمعارضة الإحيائيين المصني الذي يكاد يخص بما يقرب من ربع القصائد المعارضة ويليه أبو تمام والبحري وأبو العلاء وابن هاني .

كما نلاحظ أن البوصري أكثر المتأخرين حظاً في المعارضة، وعلى وجه التحديد، في ميخته "الردة" ولعل عبد المطلب يفرد دون غيره بمعارضة الجاهليين والإسلاميين في الجزء الأكبر من قصائده بعكس غيره من شعراء الإحياء الذين تعرضوا لهم في هذه الدراسة .

وقد اختلفت هذه القصائد فيما بينها اختلافاً يتراوح بين الانزوم والانفلات، ليرى بعض القاصد لا يلتزم إلا الموسيقى الخارجية المصنعة في الوزن والقافية، ويرى بعضها يتزم المصنوع التزاماً أكثر وضوحاً، أما لبعض الآخر فيكاد يلتزم المفهوم الخاسم للمعارضة .

فهناك بعض القصائد اتحدت في الوزن والقافية دون الغرض، غير أن التوحد في الموسيقى الخارجية قاد إلى التأثير في مواضع كثيرة بالموسيقى الداخلية .

فلقد اتفق عبد المطلب في الموسيقى الخارجية بقصيدته ليلالية في لولاء التي مطلعها

أرى الشعر يدمي بالدموع المائيا كفى حزناً أن تسمع الشعر باكيا

مع موسيقى قصيدة المتنبي اليلالية المشهورة في مدح كافور التي مطلعها

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب أسيا أن يكس أعيابا

وقد فعل ذلك إسماعيل صبري في يائته في الرثاء التي مطلعها :

تدلقق دموعاً، أو دمعاً أو قوافيا مآثم أوى أساس ياخون ما حيا

كما فعل حافظ أيضاً في يائته في رثاء مصطفى كامل .

أي قبر هذا الضيف آمال أمة فكبر رهمل والحق ضيفك جاليا

وقد رثى شوقي إسماعيل أباطة بقصيدة على الوزن والنروي نفسها يقول فيها

سقى الله (بالكفر الأباضي) مضجعاً تضوع كافورا من خللد سارب



فلم يستمر هؤلاء الشعراء وزن القصيدة القديمة وقافيتها، في طرق غرض معين، إذ رأينا أنهم جميعاً طرّفوا غرض المرتاء على وزن قصيدة وقافيتها، قبلت في مدح كافور الإحشيدي غير أن وزن لقصيدة وقافيتها كثير، ما يستدعيان صيغاً معينة، تنقل إلى الشاعر المعارض من محفوظ الذاكرة، ومن هنا نجد أن الشاعر على الرغم من مخالفته للغرض الذي كانت عليه القصيدة القديمة، يتأثر صيغها وبعض معانيها نتيجة لتداعي الصيغ وهناك بعض قصائد المعارضات التي لم يعلن الشاعر رأيه صراحة في المعارضة بما غير أن تشابه القصيدتين في الوزن والغرض يرجح إدانة المعارضة بالإضافة إلى تسرب كثير من الصيغ التي تضم الموسيقى الداخلية والمغنى إلى القصيدة الجديدة كما ملاحظ في قصيدة البارودي التي عارض في قصيدة ابن كافر من مطلع قصيدة البارودي هو:

يا صارم اسحظ من أغراك بانهاج      حتى لتك بما ظلماً بلا حرج

وأما مطلع قصيدة ابن الفارض فهو:

ما بين معترك الأحداق وانهاج      أما القيل يلا إنهم ولا حرج

وهناك قصائد صرح الشعراء بقصائدهم في معارضتها، وقد سلكوا في الأغلب الأعم مجراها أثناء المعارضة وهذه القصائد إتاحة لتسرب الصيغ المختلفة موسيقياً ومعانيها. ومن هذه القصائد ميمية البوصيري التي عارضها كثير من شعراء الإحياء، ومعلقة عترة، وسبيبة المحتوي، وفتح عمورية البائية لأبي تمام، وراقية أبي فراس، ودالية لدابة، وبائية الشريف الرضي وغيرها. (١٠٠)

وعنى هذا النوع نجد معارضات الإحيائيين أكثر القصائد عرضة لتأثر صياغة الأقدمين بسبب متقاربة ذلك لأن تشابه هذه القصائد في الوزن والقافية والغرض يؤدي إلى التوافق في الصياغة الموسيقية أو المعنى أو في كليهما معاً. وتكون فرصة التوافق أكثر توفراً عندما تكون المعارضة حاسمة

مصدر النص: مدرسة الإحياء والتراث دار لأندلس للطباعة والنشر والتوزيع الطبعة الأولى، 198 من 398 - 401 (مصرف)

صاحب النص: الدكتور إبراهيم اسماعيل باحث وناقد مصري، من أعماله أصول المقامات، أبو حيان التوحيدي والتراث الشعبي، مدرسة الإحياء والتراث ..

## ب. الاستنتاج

- اكتب موضوعاً إنشائياً متكاملًا تحلل فيه هذا النص النظري، مستثمراً مكتسباتك المعرفية والمنهجية والقوية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :
- ❶ صياغة تهديد مناسب للنص، مع وضع فرصة لقراءته (نقطتان).
  - ❷ تحليل القضية الأدبية الواردة في النص، وإبراز العناصر المكونة لها (نقطتان).
  - ❸ شرح مصطلح "المعارضة" الواردة في النص، وإبراز مظاهرها عند الشعراء الإحيائيين (نقطتان).



- ٥ الإشارة إلى الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد لمعالجة القضية المطروحة (4 نقط)
- ٥ صياغة خلاصة تركيبية تتضمن أهم النتائج المتوصل إليها، مع إبراز رأي الشخصيات حول النص (4 نقط).

## II - دراسة المؤلفات (6 ممت)

ورد في كتاب "ظاهرة الشعر الحديث" لأحمد المصاوي المجاطي مايلي

«أما ما يعده به من شعر هذه الجماعة [جماعة أبولو] فهو الشعر الذاتي، الذي يدور حول المرأة وما يثيره الحديث عنها من معاني الحنين والشوق، واليأس والأمل، والارتقاء بين أحضان الطبيعة أو الزهد في الحياة والاستسلام للموت...».

«ظاهرة الشعر الحديث» شركة النشر والتوزيع "المدارس" - الدار البيضاء الطبعة الثانية / 2007 ص 30

انطلق من هذه القولة، واكتب موضوعا متكاملًا، تنجز فيه ما يلي :

- ربط القولة بسياقها العام داخل المؤلف
- رصد مظاهر المضمون الذاتي عند شعراء جماعة أبولو
- تحديد مختلف الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في ممارسة هذه التجربة



## أ- النص

قال حافظ إبراهيم في توعية العام الهجري :

أطل على الأكوان واخني تنظر  
تجني لهم لي صورة راد حنها  
ويشرم من وجهه وجيئة  
وأذكركم يوماً أغزر مُججلاً  
وماجر فيه جرداح إلى الهدى  
بماضيه جويل وتسمى وراءه  
يسراه برهان من الله ساطع  
فكان على أبواب مكة ذكبه  
مضى أمام ميون الشهور ماركا  
فيه أفاق الثامون وقد أتت  
وفي عالم الإسلام في كل بقعة  
إذا الله أحيا أمة لن يردّها  
رجال الغد المأمول إنا بحاجة  
رجال الغد المأمول إنا بحاجة  
رجال الغد المأمول إنا بحاجة  
رجال الغد المأمول لا تتركوا غدا  
لكونوا رجالاً عاملين أعرة

هلال رآه المسلمون فكبروا  
على الدهر حسنا أفما تكرر  
وغرته والناظرين مُشعر  
به توج التاريخ والسعد مُنفر  
يحف به من قوة الله عكر  
ملائكة توعى عطاه وتُففر  
هدى، ويمناه الكتاب المظهر  
وفي يرب أنواره تصجر  
تعد أنار له وتُنظر  
عليهم كاهل الكهف في اليوم أعمر  
له أن رباق وذكر معطر  
إلى الموت نهار ولا متجمر  
إلى قيادة تنمي وشعب يعمر  
إلى عالم يدعو وداع يذكر  
إلحكم فسدوا النفس فينا وشعروا  
عمر مرور الأمل والعيش أغبر  
وصولوا حي أوطانكم وتحوروا

مصدر النص : ديوان حافظ إبراهيم، دار صابر - بيروت. الطبعة الثانية/2006 م. 303 - 306 (بصرف).

مُصاحب النص : حافظ إبراهيم (1871 - 1932م)، شاعر مصري حديث يلقب بـ "شاعر النيل"، وهو من رواد "انوار البحث والإحياء" في الشعر العربي الحديث إلى جانب كل من البارودي وطولي.



- غرته العرة يهاض في جبهة الهرم
- محجن : المحجل من الخيل ما كان الياض في قوائم
- مسفر : مضى ومشرق
- تخفر : تخمي وتخرس
- ميمون مبارك
- شجروا ، استعدوا ولقيأوا

## ب- الأسئلة

- اكتب موضوع إنشائي متكاملًا تحلل فيه هذا النص الشعري، مستثمرًا مكتسياتك المعرفية والمنهجية والنقدية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :
- ❖ صياغة تقديم مناسب للنص، مع وضع فرضية لقراءته (نقطتان)
  - ❖ تكيف المعاني الواردة في النص (نقطتان)
  - ❖ تحليل الجفول الدلالية الهامة في النص والمعجم المرتبط بها، وإبرار العلاقات القائمة بينها (نقطتان)
  - ❖ رصد خصائص النص الفنية، ومبان وطائفا (4 نقط)
  - ❖ تركيب نتائج التحليل، وإبرار مدى تمثيل النص للاتجاه الشعري الذي يسمي إليه (4 نقط).

## II - دراسة المؤلفات (6 نقط)

ورد في كتاب "ظاهرة الشعر الحديث" لأحمد مكي - المجاطي ما يلي

«وإذن فقد كانت نهاية هذه التيارات الدائفة، نهاية محزنة على صعيد المضمون والشكل، أما المضمون فلأنه الحذر ( )، إلى مستوى اليكاف والأين والتجمع ولشكوى، وهي معان ممتعة في الضعف، تنصح عما وراءها من مرض وثقافة وحدلان، وأما الشكل، فلأنه فشل في مسيرته، نحو الوصول إلى صورة تعبيرية ذات مقومات خاصة ومميزات مكتملة واضحة، وكان فشله تحت ضربات النقد المحافظ، الذي استمد قوته مما كان الوجود العربي التقليدي يتمتع به من تماسك ومتعة، قبل كارثة فلسطين».

«ظاهرة الشعر الحديث» حركة الشعر والتاريخ "أسماعيل" - الدار البيضاء: الطبعة الثانية، 2007، ص 52

- انطلق من هذه القول، واكتب موضوع متكاملًا، تنجز فيه ما يلي
- ربط القوة بسياقها لعام داخ المولف.
  - رصد مظاهر النهاية الأساوية للتيار الدائي الوجداني وتحديد أسبابها
  - الإشارة إلى مختلف الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوية التي اعتمدها أساقد في معالجة هذا الموضوع.

أ- النص

يقول فؤاد القرقردي في نص بعنوان "إشكالية الأنا" في الرومانسية العربية :

لقد دعا الرومانسيون العرب - نظريا - إلى أن تكون النفس البشرية وما بداخلها من أحاسيس، ويتجلبها من عواطف موضوعا للأدب ولا شك في أن هذا التصور جعلهم في ممارستهم الأدبية يقبلون على أنفسهم، يرحمون أشواقها ومشاعرها وتطعماتها ولزقاتها، ويخصونها بالمكانة الأولى في كتاباتهم وهذا الحديث المكثف عن النفس عند الرومانسيين العرب جعل الأنا يشكل محورا قائما الذات في إنتاجهم، بن لعل أهم المحاور الواردة فيه (...)

وسنحاول فيما يلي أن نستعرض أهم مظاهر الأشكال المكونة جوهر الأنا عند الرومانسيين العرب إن الإحساس بالغربة والوحدة يعد من أبرز خصائص الأنا في الرومانسية العربية وهذا الشعور هو في واقع الأمر نتيجة الوعي المتوهج بالذات المتضخمة، فالرومانسي العربي مثقل بذاته يتسع لها دون سواها، على نحو ما يصوره هذا المقتطف من "دعوى وابسامة" لجبران إذ يقول : «أنظر وأتأمل بجميع هذه الأشياء من خلال بلور نافستي، فأنتى الخمس والعشرين وما جاء قبها من الأجيال، وما سيأتي بعدها من القرون. يظهر لي كيانى ويحيط بيكن ما أحماه وأعلنه ككرة من تهدة طفل ترتجف في خلاء أربى الأعماق لكننى أشعر بكيان هذه الذرة، هذه الذات التى أدعوها أنا. أشعر بحراكها، وأسمع صجيجها .»

وقد أصبح التعبير عن الغربة بعد استقرار الرومانسية العربية وتضخمها من المعاني الأساسية المتواترة فيها، والتي لا يكاد يخلو منها نص رومانسي. وهي غربة وجودية بالمعنى الكامل للكلمة، وحساس عميق بالوحدة يتضي معه كل توارى وكل طمأنينة ودعة وسواء طالعت مؤلفات جبران أو نجمة أو ما كبه الشابي أو شكري أو أبو شادي أو ناجي أو العقاد، فإنك واجد نفسا معذبة تشكو الغربة والوحدة في عالم هو مع ذلك مليء بالناس. يقول نجمة [في ديوانه "فمس الجفون"] متحدثا عن قلبه :

بينه ضوضاء الحياة فمال عنها وانفرد  
وغدا جدا لا يمس ولا يميل إلى أحد  
وغدا غريبا بين قوم كان قبلا منهم  
وغدوت بين الناس لغزا فيه لغزهم

ويجسم الشعور بالحرى والكآبة المظهر الثاني من مظاهر الأنا عند الرومانسيين العرب وهو شعور يكمل ما لمستاه عندهم من إحساس بالعربة، وعدم الانسجام مع العالم الخارجى ولا يكاد يفتو مؤلف من المؤثرات الشعرية أو البشرية التى علقوها من التعبير عما كان يحتاج أنفسهم من حزن وكآبة، وعما كان يسيطر عليها من قنامة سوداوية، جمعت أدهم يبدو فى معظم الحالات تصويرا للذات البشرية التى تشد الفرحه لما يدركها ولا هى تعرف لما طعمها . فهدى بر شادي يصور معاناته [فى ديوانه "أطياف الربيع"] بقوله :

وسكنت لنفس الحريّة جانيّا      قلقاً الفئس على المرامي  
فأعجب كأس الحزن وحدي صامداً      والصمت بعض عبادة المتسامي

( )

وتكتمل الواجهة السلبية من الأنا عند الرومانسيين العرب بالشعور باليأس وهو يأس وجودي حصل فى أنفسهم نتيجة الصراع الحزير بين الإحساس بالذات، وعدم انسجام تلك الذات مع نفسها ومع العالم الخارجى الذى يحيط بها فإذا بها تعيش العيش فى أقصى مظاهره..

وثنس الطبيعة فى النصوص الرومانسية العربيه صخرة النجاة التى يجلس عليها الأديب يلتمس الراحة فإذا كان وجود الرومانسي فى معظمه متدهورا سواء فى علاقته بنفسه أو بالعالم الخارجى، فإن لطيفة فى نظره مهد القيم الأصيلة وأطارها، فلا غربة، والحال هذه، ان يحتمي بها ون يسمى إلى ذلك سعيًا. وهذا التصور للطبيعة تفرع عنه فى النصوص الرومانسية العربية مقابلة تكاد تكون قارة فيها بين الغاب والمدينة، وم يتخلله الأول من خير وجمال وقيم أصيلة، وما فى الثانية من شر وريف وقبح وتدهور ووظيفة هذه المقابلة هى فى الوقت نفسه تبرير لعودة الرومانسي العربى، إلى علم الطبيعة، وإغواء بالسج على موانه ولئن كانت المسونة الرومانسية العربية لا تكاد تخلو من المقابلة بين الغاب والمدينة - صراحة أو تلميحاً - فإننا نعتقد جازمين أن قصيدة "المراكب" لجبرال يبنى أن تعبر نموذجاً فى هذا المضمار . فهذه القصيدة المطولة بيت كتبها على ما يوجد من تناقض جوهري بين الحياة الاجتماعية بنقصها ومفاسدها وزيفها، وحياة الغاب، حيث القيم الأصيلة لم تدنس وحيث الممارسة الوجودية تعاقب الصفاء وتقارب المطلق فى كنف موسيقى الناي.

مصدر النص : أهم مظاهر الرومنطقية فى الأدب العربى الحديث - الدار العربية للكتاب - طرابلس، ليبيا، 1986، ص 122 - 145 (يتصرف).

صاحب النص : فرادى القرقرورى باحث وناقد تونسي معاصر، من أبرز كتبه "أهم مظاهر الرومنطقية فى الأدب العربى الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها"، وهو الكتاب الذى الخطف منه هذا النص.

شروح مساعدة - أرنى لا غاية له - جاني جالس على وكتبه  
- دعة : راحة وطمانينة - أغرب : أغرب



- اكتب موضوعاً إثباتياً متكماً تحلل فيه هذا النص النظري، مستثمراً مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :
- ❑ صياغة مقدمة مناسبة لنص، مع وضع فرضية لقراءته (نقطتان)
  - ❑ تحديد القضية الأدبية التي يطرحها النص، وإبراز العناصر المكونة لها (نقطتان).
  - ❑ بيان الأسباب التي جعلت الشاعر الروماني العربي ينتف حول ذاته، مع إبراز طبيعة العلاقة بين هذه الذات وطبيعة (نقطتان).
  - ❑ بيان الطريقة المتبعة في بناء النص، وتحديد الوسائل الموظفة في معالجته (4 نقط)
  - ❑ تركيب خلاصة تتضمن النتائج المتوصل إليها، مع إبداء الرأي الشخصي حول القضية المطروحة في النص (4 نقط)

## II - دراسة المؤلفات (6 نقط)

جاء في كتاب "ظاهرة الشعر الحديث" لأحمد المنداري المجاطي ما يلي .

» هناك عدة اقتراحات لتسمية هذه الحركة الشعرية، منها اقتراح أشاعر صلاح عبد الصبور لتسميتها بالشعر التفعيلي، وهي تسمية غير دقيقة لأنها تستند إلى جانب شكلي، بل إلى جانب حرني من لشكل هو الوزن. وهناك اقتراح آخر هو تسميتها بالشعر المنطلق، ويؤخذ عليه أن مفهوم الانطلاق قد يعني التحرر من كل قيد، كما أن مفهوم الحرية في قولهم "الشعر الحر" قد يعني التحرر من أي الترام. ومن أجل ذلك آثرنا استعمال مصطلح " الشعر الحديث"، ثميرأ هذه الحركة من التيارات الشعرية الجديدة الأخرى، كتيار أبولو، و تيار المهجر، وغيرهما»

• ظاهرة شعر الحديث شركة الشعر والتاريخ "المدنوس" - إصدار البيضاء، الطبعة الثانية 2007 من 56 (الهدم 1).

- انطلق من هذه القولة، وكتب موضوعاً متكماً، تنجز فيه ما يلي :
- ربط القوة بسياتها العام داخل المؤلف.
  - إبراز الفروق بين المصطلحات الأربعة الواردة فيها "الشعر التفعيلي" و "الشعر المنطلق" و "الشعر الحر" و "الشعر الحديث"
  - رصد بعض الفروق بين حركة "الشعر الحديث" و تيار أبولو والمهجو



أ- النص

يقول أبو القاسم الشابي في قصيدة بعنوان "تلكسوى الينيم" :

- 1 - علي ساحل البحر، أني يضيح صراخ الصباح رموح المسا
- 2 - تهديت من، مهجة، أتوعت بدمع لشقاء وشوك الأسي
- 3 - فضاع التهد في الضجة
- 4 - بما لي لثاء من لوعة
- 5 - فزت وناديت يا أم هيا
- 6 - إني ! لقد منعتي الحياة
- 7 - وجئت إلى الغاب أسكب أوجعا ع قبي نجيا، كفضح النهرين
- 8 - نجيا تدالع في مهجتي وسال برن يندب القسوت
- 9 - فلم يهم الغاب أشجانه
- 10 - وهل يرزذ الحائه
- 11 - فزت وناديت يا أم هيا
- 12 - إني ! لقد عذبتني الحياة
- 13 - وقمت على النهر، أفرق دثما تفخر من قصى حزني الأيم
- 14 - يبر بصمت على وجنتي ويلمع مثل دموع الجحيم
- 15 - لما خفت النهر من غدوه
- 16 - ولا مكث النهر عن ضميره
- 17 - فزت، وناديت : يا أم هيا
- 18 - إني ! لقد أمجرتني الحياة
- \*\*\*\*\*
- 19 - ولما نذنت ولم يفع
- 20 - وناديت أمي فلم تنفع
- 21 - زخمت بحزني إني وخذني



22 - وَرَدَّدْتُ نَوْحِي عَلَى قَسَمِي

23 - وَعَانَقْتُ فِي وَحْدَتِي نَوْعِي

24 - وَقُلْتُ لِنَفْسِي : "أَلَا لَأَشْكِي"

مصدر النص ديوان أبي القاسم الشابي دار العودة - بيروت طبعة 1972 ص 95 - 97

صاحب النص أبو القاسم الشابي (1909 - 1934م)، شاعر تونسي حديث مالمب مجموعة من العوامل في تشكيل تجربته الشعرية، منها ما هو ذاتي (مرضه، يمه، مراحه بطلب وحدة إحساسه)، ومنها ما هو موضوعي (التخلف، الاستعمار، تأثيره بالتيار الرومانسي، وخاصة مدرسة ابهجر ومدرسة أبولون)، ومن هنا اكسب شعره صبغة ذاتية واضحة

مهجتي دوسي

شروح مساعدة - أترعت نيلت

### أبـ الأسئـلة

اكتب موضوعاً إثنائياً متكسلاً تحلل فيه هذا النص الشعري، مستثمراً مكتسباتك المعرفية والمنهجية والنقدية، مع الاسترشاد بالمطلوب التالية :

- صياغة مقدمة مناسبة لنص، مع وضع فرضية لقراءاته (نقطتان).
- تكيف المعاني الواردة في النص (نقطتان).
- تحديد الحقول الدلالية المهيمنة في النص، والمعجم المرتبط بها، وإبراز العلاقات القائمة بينها (نقطتان).
- دراسة الخصائص الفنية للنص، وبيان وظائفها (4 نقط).
- تركيب نتائج التحليل، وبيان مدى تقبل النص لتجربة "سؤال الذات" في شعر العربي الحديث (4 نقط).

### II - دراسة المؤلفات (6 نقط)

جاء في كتاب "ظاهرة الشعر الحديث" لأحمد إسماعيل - المحاطي، ما يلي  
«إن شهادة هؤلاء الشعراء، وهم جميعاً من رواد الشعر الحديث، تؤكد أن الكبة كانت أهم عامل في الاتجاه بالتجربة الشعرية الحديثة، نحو آفاق الضياع والغربة، وسنترك ذلك إدراكاً واضحاً، عندما نجد الشعراء المحدثين يجعلون من هذا المحور السلي، وعن طريق المعادة والكشف، معبراً للخلاص، وطريقاً لتجاوز ما هو كائن إلى ما هو ممكن»

ه ظاهرة الشعر الحديث حركة الشعر والعرب "المعاصر" الدار البيضاء الطبعة الثانية 2007 ص 66

نطلق من هذه الفولة، واكتب موضوعاً متكسلاً، تتجز فيه ما يلي :

- ربط الفولة بسياقها العام داخل المؤلف.
- الوقوف عند أحد أنواع الغربة التي رصدتها المحاطي في كتابه، وإبراز تجلياتها في الشعر الحديث
- تحديد الوسائل المنهجية والحجاجية التي سلكها المحاطي في تحليله لتجربة الغربة والضياع في شعر الحديث



## I - النص

يقول الدكتور محمد فتوح أحمد :

لعل أوضح ما يسم هذه القصيدة (حديث) هو الرجوع إلى التجريب الدائم والمعامرة الفنية المسمرة، فهي - من هذه الوجهة - قصيدة لا تقع بذلك الاطمئنان لبقية وتلك البرة "الرحمة" التي كانت تميز رواد الشعر الجديد، وهي - بدلا من ذلك - ترفع شعار لبثت الدارب من صيغ شعرية أكثر عني وأكثر عمقا، وعندها وعندها لا يحصر في مجرد النسي وراء ما لم يقل كما كان يسعى جبل الروداد، بل إلى قول ما لم يقل بطريقة لم يقل بها آنفاً ومن ثم يصبح العمل الشعري بوتقة يصهر فيها النص بالوقوف، وتتوالج من خلالها اللغة ودلالات اللغة، بكل ما يعنيه ذلك من تكامل القصيدة الحديثة على مختلف أصنافها البائية ( )

فعلنى الصعود الإيقاعي، نرى القصيدة لم تكن تستقر على وحدة الجملة الشعرية بديلاً للسطر الشعري، ولم تقع بذلك حتى رحت تصيب إياه استغلالاً دؤوباً لكل إيماءات الحس الصوتي والأطروحات البديعية كالتقابل والسجاس والتكرار والاردوج، تلك الأصابع التي كانت تصالج في البلاغة الشعرية التقليدية بآلية بالغة، ولكنها غدت تحظى في القصيدة المعاصرة بفري جوالي جديد

وعلى صعيد المعمار الشعري، ذاعب تقنية تعتمد على تقاطع الأصوات في القصيدة الواحدة، سعياً وراء اقتصاص النبع والشوارد الخراصة، وبعية تقديم كل ما يتفاعل في اللحظة الإبداعية من أحاسيس وأفكار متواكبة، مما لم يكن لشكل القصيدة يسمح بطرحه دفعة واحدة، وقد كان لشاعر أمل دنقل من أكثر الشعراء توظيفاً لهذه التقنية التي كانت، فوق عملها على اصطيد كل تفاعلات اللحظة الشعرية، تضفي على القصيدة حركة درامية دقيقة، ومن الإنصاف أن يقال إن ظاهرة تعدد الأصوات قد استفاد بمهارة في بعض أعمال صلاح عبد الصبور من قبل، وأن ظاهرة تقطع والاعتراض قد سبق استعمالها في غير قليل من قصائد السياب واليهي والحيدري، ولكن الجديد في شعر السبعينات وما بعدها أن المبدعين قد قطعوا الشوط، ربما، إلى نهايته، فقدموا في إطار القصيدة الواحدة أكثر من صوت، كل صوت بمسار مستقل، وكل صوت يوازي الآخر أو يحداه، ويراسل معه أو يتقاطع، فكاننا من القصيدة الواحدة أمام قصائد عدة، تطرح مواكبة لا متعاقبة

وعلى الصعيد التركيبي، تنظم القصيدة الحديثة ( ) وفق أجرومية شعرية تعتمد على حرّ العلاقات بين الدال والمدلول، وإمالة هذه العلاقات بالنص بدلاً من إنطاعتها بالذاكرة التراثية، هذا بالإضافة إلى الحفاوة بلغة مما كان يسمى "جاكوبسون" أعصاب النص الشعري" ممثلة في الضائير وأسماء الإشارة والموصولات وما شابهها من ركائز الخطاب الشعري وهو عازها البصري، وردّ الكلمة بالمرج والتركيب إلى كيانها المعنوي الأول،

الذي فقدته بكثرة الاستعمال، والإفادة من الإيجاء الطقسي في الأفعال والتراكيب غير المطروقة، بغية الانفلات من أسر تلك القوالب التعبيرية التي رنكت مفادها على مدار الأيام

على أن تغطي القوالب التركيبية المألوفة لم تكن غاية الترفع عن الابتدال وحسب، بل كان - في أهم جوانبه - رغبة في جعل السياق اللغوي صورة من إحساسات الشاعر وأفكاره، وفي تلك الحانة قد يقدم الشاعر عنصراً من عناصر الجملة الشعرية لم يعهد تقديمه، لأنه أميق وروداً في مجرى الشعور، وقد يفصل بين متلارمين لا يقر منطق الفكر الواضح الفصل بينهما، لأن حركة النفس من التعتيد والاضطراب بحيث لا تطابق حركة لأشواط اللغوية مطابقة ضرورية. ( ) ويتصل بهذا موقف آخر للمحدثين وراء ركافة لتعبير الوصفية لتي استهدكها الاستعمال أو كاد. وقد حاولو لتغلب على هذه الركافة باستمداد الأوصاف من مجالات غير مجالات الموصوفات، وقرن البعيد بالبعد، وتبادل الموصوف والموصف وضعيهما تأخيراً وتقديماً، وإضافة لاسيما إلى أولهما بعد تقديمه عليه، مع ما يتوكله ذلك في نفس المتلقي من إدهاش مبعثه ورود التركيب بصورة لم يكن يعرفها، فتكون المفارقة بين المتوقع واللامتوقع تفجيراً لكل كوامن المفاجآت والإغراب

لقد انصرف على تجربة "الجليد" في شعروا العناصر قرابة نصف قرن، وربما لم تكن تحادير هذه المرحلة مؤثره بحيث تدفعنا إلى الجزع أو الجهامة ونحن نكشف منظور المستقبل بالنسبة لتقصيدة الحديثة

مصدر النص: جدييات النص الأدبي دار غرب للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة الطبعة الأولى/ 2007 من 39-44 (بصرف).

صاحب النص: الدكتور محمد فراح أحمد؛ لائد باحث مصري وأستاذ الدراسات الأدبية بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة من مؤلفاته: الرموز والرمزية في الشعر المعاصر، جدييات النص الأدبي ..

شروح مساعدة. - الجمع والشوارد التي لا نظور لها - ركب ضبط ورقب - الأبدال: الركافة وكثرة الاستعمال. - أجرومية: نظام أو تركيب.

### الأسئلة

اكتب موضوعاً إنشائياً متكاملًا تحلل فيه هذا النص النظري، مستثمراً مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطلبات التالية:

- ❑ صياغة تعهد مناسب للنص، مع وضع فرصة لقراءته (نقطتان)
- ❑ تحديد القضية الأدبية الواردة في النص، وبرايز العناصر المكونة لها (نقطتان).
- ❑ رصد مظاهر تكسير البنية في الشعر العربي الحديث من خلال النص (نقطتان)
- ❑ الإشارة إلى مختلف الوسائل المنهجية واحتجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد بصيغة القضية المطروحة (4 نقط).
- ❑ صياغة خلاصة تركيبية تعضن أهم النتائج المتوصل إليها، مع إبداء الرأي الشخصي حول النص (4 نقط).

ورد في كتاب "ظاهرة الشعر الحديث" لأحمد المداوي - المجدطي ما يلي

« وبات في وسع الشاعر العربي أن يفتح نفسه للأفكار والفلسفات، والاتجاهات التقنية، في الأدب والشعر، الواردة من وراء البحر، وأن يدعها تخرج في نفسه وفكره بثقافته القومية، ليستعين بذلك كنه على تحليل واقع، والوقوف على المناقصات والملاسات التي تكنه، وإدراكها إدراك موضوعيا تبدي من خلاله صورة الواقع الحصري المنشود الذي يريد»

«ظاهرة الشعر الحديث» حركة الشعر والوزن "المداوي" المبر ليبيد الطبعة الثانية / 2007 من 56 - 57

انطلق من هذه القول، واكتب موضوعا متكامل، تنجز فيه ما يلي :

- ربط القول بسياقه العام داخل المؤلف.
- استعراض المصادر المعرفية والثقافية المختلفة التي استعان بها الشاعر العربي الحديث على تحليل واقع
- الإشارة إلى مختلف الوسائل المنهجية والحجاجة والأسلوبية التي عتمدها الناقد في معالجه هذا الموضوع

أ - النص

يقول الشاعر أحمد المجلدي في قصيدة بعنوان "سبتة" :

وخروراً وتبد	أنا النهر امتد الوصل بين البحرين وبين الزبابة وبين نهات القصور وسمع السحابة أنا نهر أخرج همس الثواني وأركب نسج الأغاني وأترك للريح والضمير ضيفي ومجدول سيلي
وحين أراك على مدحى القمر عاشقة عجزية مضرجة تحت أحذية الهيك لا حول للشبكة البكر هيك ولا حول للنخوة العريّة ( ) آه، حين يفيض الضوء من شقائق النعمان (...)	وأتى على صهوة القيم آني على صهوة القيم آني على كل نفع يُثار واتهت أصبح غيبك لوناً شهادي وحزن سهل جوادي وأصبح غيبك صولة طارقي رأسقط خلف رماد الزمان وخلف رماد الزوارقي (...)
مهما تهادى وشط المزار سآني على صهوة القيم آني على صهوة القيم آني على كل نفع يُثار	أه فابتلي أنت حين أجوس شوارعك الخلف حاناً ومبلى وحين أراك عطوراً مهربة

مصدر النص: ديوان "القرومية" سلسلة إبداع (2). منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، الطبعة الأولى، 1987 من 73 - 79 (بحرف).

صاحب النص: أحمد العداوي - المجاطي (1936 - 1995م) شاعر وبالد مغربي معاصر، من رواد القصيدة العربية الحديثة من مؤلفاته: ديوان "القرومية"، ظاهرة الشعر الحديث، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث.

شروح مساعدة - الجدول - حالة السيف - النفع - العوار - شط - بعد

### مبدأ الأسلوب

اكتب موضوعاً إنشائياً متكاملًا تحل فيه هذا النص الشعري، مستثمراً مكتسباتك المعرفية

والمنهجية والنقدية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :

□ تأطير النص ضمن سياقه التاريخي والأدبي، مع وضع فرضية لقراءته (نقطتان).

□ تكييف المعاني الواردة في النص (نقطتان)

□ تحديد الحقول الدلالية المهمة في النص، والمعجم المرتبط بها، وإبرار العلاقات القائمة بينها (نقطتان).

□ دراسة الخصائص الفنية للنص، وبيان وظائفها (4 نقط).

□ ملاحظة خلاصة تركيبية تبين من خلالها مظاهر تكسر البنية الفنية التقليدية في القصيدة العربية الحديثة (4 نقط).

### II - دراسة المؤلفات (6 نقط)

جاء في كتاب "ظاهرة الشعر الحديث" لأحمد العداوي - المجاطي، ما يلي:

«إن الصراع بين الموت والحياة في تجربة الشاعر الحديث، يعني في آخر الأمر، الصراع بين الحرية والحب

والتجديد الذي يجسّد الثورة ورسالة، وبين الحقد والاستبعاد والتقي من المكان وهي التاريخ»

«ظاهرة الشعر الحديث» حركة الشعر والفروع "المدرس" - الناشر: البعث، الطبعة الثانية 2007 من 190

الطلق من هذه النقطة، واكتب موضوعاً متكاملًا، تنجز فيه ما يلي :

- ربط النقطة بسياقها العام داخل المؤلف.

- إبراز شكل حضور تجربة الموت والحياة عند الشاعر بدر شاكر السياب

- تحديد الوسائل المنهجية والحجاجية التي سكتها المجاطي في تحليله لتجربة الحياة والموت في الشعر الحديث

## أ - النص

يقول الدكتور عبد الرحمان محمد القعود في نص بعنوان "الرؤيا ومنابعها" :

ولعل أبرز شيء في إطار مفهوم شعر الخدانة ووظيفته هو "الرؤيا" التي يرى بعضهم أنها تجسيد للخدانة فالخدانة نفسها رؤيا قبل أن تكون شكلا فيها وهذه الرؤيا تجسد القصيدة الخدائية رحلتها من الذاكرة (الماضي) إلى المستقبل، من إلى ما وراء الحاضر والماضي نفسه والرؤيا عنصر مكون من عناصر هذه القصيدة، بل إن الشعر الجديد عند شعراء الخدانة ينقادها المنظرين بخاصة هو أنه رؤيا، أو كشف وسينته الرؤيا يقول أدونيس «نعم خير ما نعرف به الشعر الجديد هو رؤيا»، وإن رؤيا ما تحجبه الألفة والمادة عنا في الكون، وكشف المخبوء، واكتشاف علائق خفية باستعمال لغة ومشاعر وتداخيات ملائمة. هو بعض مهمات شعر الخدانة كما يذهب أدونيس مستشهد بقول "ربيه شار" عن الشعر ووظيفته «لكشف عن عالم يظل أبدي في حاجة إلى الكشف». وهو ما ذهب إليه رامبو، فمهمة الشعر عنده رؤية ما لا يرى، وسماع ما لا يسمع أو بهارة أخرى، الوصول إلى المجهول ويبدو أن "الرؤيا" بوصفها رسالة أو مهمة شعرية، قد ترسخت في ذهنية شاعر الخدانة العربية إلى حد أن يمثل السياب الشاعر الحديث بالقدسي يوحا ورؤياه ولعل تمثل السياب هذا، إلى جانب ما للسياب من قصائد رؤيوية، هو ما جعل خدانة سعيد تستجيب أن رسالة السياب لشعرية هي رسالة كشف أكثر من كونها رسالة بث ويكفي حركة الشعر الجديد أنه - كما يقرر يوسف الخال - هذه لرسالة الشعرية، أو الكشف عن أسرار الحياة - كما يقول - رفعت من مقام الشعر، بوصفه أرقى فن إنساني، فلم يعد للدم والدمع والثرثاء والغرور والتمعر والوعظ والحكم والطوب (...).

لنقرأ - مثلاً - هذه الأبيات من قصيدة "انوث في الظهيرة" التي تتحدث عن مصرع أحد المفضلين

الجزائريين في سجنه على يد الفرنسيين :

قمر أسود لي نالمة السجن وليل

وحامات وقرآن وحمل

أحضر العيني يتلو

سورة النصر، ولعل

من حقول النور، من أفق جديد

قطفته يد قديس شهيد

يد قديس وثائر

ولدت في ليالي بعثها شمس الجزائر

فهي تراكيبها، وعناصرها نحو المتجاسسة ما يحيل إلى رؤيا الياسي وإلى هذه الخوارج الصوبية الخاطفة التي



يتوسلها وربما، لما في الرؤيا من تحرر وتخط للزمن، آمن بها شاعر الحداثة العربية وكشف بها وتوسلها. ( )  
ويقول خليل حاوي

واليوم، والرؤيا نهي في دمي  
برعشة البورق وصحو الصباح  
بفطرة الطير التي تشتم  
ما لي نية المعابد والرياح  
نحس ما في رحم الفص  
تراه قبل أن يولد في الفصول  
تُفَوّر الرؤيا وماذا  
سوف تأتي ساعة  
أقول ما ألتو

الرؤيا هاجس شاعر الحداثة العربية، آلية إبداعية تجري منه مجرى الدم مما لها من رعشة وفطرة وحس  
وصاعقة تأتي يقول الشاعر ما يقول (...).

وأما رؤيا السياب ففيها من شدة العطش وحرارته ما يعجز واقعه عن إطلاقها وإشباع همها وتطبعها إلى  
واقع أفضل حيث الخير والنماء. يقول من قصيدته "رؤيا لي عام 1956"  
حطت الرؤيا علي عيني صفرا من ذهب

ليس تظني غلة الرؤيا . صحارى من نحيب  
من جحور تلفظ الأشلاء، هل جاء المعاد ؟  
أهو بعث، أهو موت، أمي لار أم وماذا ؟

الرؤيا تلمح كأنقذ  
في بحر يزيد غصباتنا

والملاحظ أن السياب يسمي في هذه الأبيات بالزمر الأسطوري وغيره (غيمدا، غور، المسيح) لنقل  
رؤياه حول معاناته وواقعه ومستقبله (..).

لقد دخلت الرؤيا عنصرا رئيسا في مفهوم شعر الحداثة العربية ووظيفته وتعبيره، إلى جانب تعريفات  
أخرى من نحو . "لكشف عن المجهول" و "تأسيس للعالم". وفي تقديري أن هذه المقولات تحمل مفهومات طموحة  
جدا، وربما تكون طرق طاقة الشعراء أنفسهم ولعل هذا هو ما دفع الشعراء إلى تأسيس أساق وشكال وتقنيات  
تعبيرية لم يعدها الشعر ولا الشاعر فتشوّشت الرزية عندهم وانعكس هذا التشوش على شعرهم بأكمله وتمقيده  
وصحوة



### أ- الأسئله

- اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص النظري، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية والنقدية، مع الاسترشاد بالمعطيات التالية :
- التمهيد بنص مقدمة مناسبة، مع وضع فرضية لقراءته (نقطتان)
  - تحديد القضية الأدبية التي يطرحها النص، وبرايز العناصر المكونة لها (نقطتان)
  - استخلاص مفهوم "الرواية الشعرية" من النص، وبعض مظاهرها في الشعر العربي الحديث (نقطتان)
  - بيان الطريقة المستعمدة في عرض القضية المطروحة في النص، وتحديد المفاهيم والأساليب الوظيفية في معالجتها (4 نقط)
  - تركيب نتائج التحليل، مع إبداء الرأي الشخصي حول ما ورد في النص (4 نقط).

### II - دراسة المؤلفات (6 نقط)

ورد في كتاب "ظاهرة الشعر الحديث" لأحمد ممدوي - المجاطي ما يلي :

« استطاع الشكل الشعري الحديث، بعد عشرين سنة من النمو، أن يتجاوز الشكل القديم، وأقدم بين هذه ريمه جداراً يصعب على قارئ الشعر أن يخطئه ما لم يلم إماماً حسناً بالتحولات الثورية التي أصابت العناصر الأساسية للشكل الشعري كاللغة والإيقاع والتصوير البياني وما نتج عن تحولها مجمعة من تغير في سياق القصيدة وفي بنائها العام».

« ظاهرة الشعر الحديث » شركة النشر والتوزيع "المدرسة" - الدار البيضاء، الطبعة الثانية / 2007 من 201

تطلق من هذه القول، وكتب موضوعاً متكاملًا، تتجزأ فيه ما يلي :

- ربط القول بسياقها العام داخل المؤلف.
- رصد مظاهر تطور اللغة في الشعر العربي الحديث.
- الإشارة إلى مختلف الوسائل المنهجية والهجائية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في معالجة هذا الموضوع



## I - جدول النصوص (14 نقطة)

## أ- النص

يقول أمل دنقل في قصيدة بعنوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" التي نظمها بعد هزيمة 1967 :

أدعى إلى الموت . ولم أدعَ إلى المجالسة !

( - )

أيتها العرافة ، مقدسة ..

ماذا تفيد الكلمات اليائسة ؟

قلت لهم ما قلت عن قواطل لهابز

فانقموا عينك، يا زرقاء، بالبوار !

قلت لهم ما قلت عن مسرة الأشجار ..

فاستضحكوا من وحمك الثرثار !

وحس فوجئوا بحد السيف قابض

والتمسوا النجاة والفرار !

وجرحى جرحى القلب،

جرحى الروح والقم.

لم يبق إلا الموت ،

والحطام ..

والدمار ..

أيتها الية المقدسة ..

لا تسكني .. فقد سكنت سنة فسنة

لكي أنال فضلة الأمان

قبل لى "أخروش"

فخرست وعمت وانتمت باخضيات

طلعت في عيب (عيس) أحرس القطعان

أجز صوفها

أرد موقفها

أنام في حظائر السيان

طعامي . الكسرة .. والماء .. وبعض التمريت اليابسة

وها أنا في ساعة الطعان

ساعة أن نخاذل الكعكة . والرملة . والفوسان

دعوت لميدات

أنا الذي ما دقت لحم الصائد ..

أنا الذي لا حول لي أو شان .

أنا الذي ألقيت عن مجالس الفتيان،

مصدر النص : الأعمال الشعرية الكاملة دار العودة - بيروت الطبعة الثانية/1985. ص . 123 - 125 (بصرف)

صاحب النص : أمل دنقل (1940 - 1983م). شاعر مصري معاصر ومن رواد الشعر العربي الحديث، غير مواقفه الصلبة وأجريته، من أعماله الشعرية : البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، العهد الآتي، أقوال جديدة عن حرب اليموس

شيوخ مسعدة : زرقاء اليمامة : امرأة عربية في اتجاهيه كان يضرب بها القوس في حدة البحر بين ما أهلها برجا لمراقبه الأعداء، فكانت تراهم قبل أن يصلوا بحسرة ثلاثة أيام، إلا أن الأعداء سرعان ما خدعوه حينما تحفروا وراء أشجار معركة، فأعيرت أهدبا بدلت، لكنهم لم يعدلوا ما قاله، بل اعتبروه تحريفا، فباعهم الأعداء وهاجمهم، أما هي فقد سعلو عينيها الذين كانتا مصدر قوتها.



- اكتب موضوعاً إنشائياً متكاملًا تحلل فيه هذا النص الشعري، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمعطيات التالية :
- ❑ تأطير النص ضمن سياقه التاريخي والأدبي، مع وضع فرضية لقراءته (نقطتان)
  - ❑ تكييف المعاني الواردة في النص (نقطتان).
  - ❑ تحديد الحقول دلالية المهيمنة في النص، والمعجم المرتبط به، والعلاقات القائمة بينها (نقطتان)
  - ❑ دراسة الخصائص الفنية للنص، وبيان وظائفها (4 نقط)
  - ❑ تركيب نتائج التحليل، وبيان مدى تمثيل النص لظاهرة تجديد لوزي في الشعر العربي الحديث (4نقط)

## II - دراسة المؤلفات (6 نقط)

جاء في كتاب "ظاهرة الشعر الحديث" لأحمد المصاوي - المجاطي، ما يلي  
 «وأول ما أحب أن أشير إليه في هذا الصدد، هو أن الشاعر الحديث لم يعد يهتم بتحرير أخيه من تسلط التراث البياني عليها، وربطها بتجربته الجديدة فحسب، بل تعدى ذلك إلى الدأب على توسيع أفق الصورة نفسها، لتسع لأكثر قارئ من الاحتمالات المتصلة بأعماق العجربة».

« ظاهرة الشعر الحديث. حركة البشر والعروج المدارس » الدار البيضاء الطبعة الثانية 2007 ص 221

- انطلق من هذه القول، واكتب موضوعاً متكاملًا، تنجز فيه ما يلي :
- ربط القول بسياقه العام داخل المؤلف.
  - إبراز التطور الذي حقته حركة الشعر الحديث على مستوى الصورة الشعرية.
  - تحديد الوسائل المنهجية والحجاجية التي سلكها المجاطي في تحليله لفهوم الصورة عند شعراء الحداثة



## النص

يقول الدكتور غازي يموت في نص بعنوان "الأقصوصة" :

الأقصوصة، نوع أدبي، قديم في أصوله، حديث في خصائصه، ولد داغ صيده في العصر الحديث حتى غدا من أكثر الأنواع الأدبية رواجاً وأوسعها انتشاراً. (..)

ولا نعثر على تعريف جامع مانع للأقصوصة، وإنما هناك تعريفات كثيرة، تختلف في ناحية أو أكثر، ولكنها تلتقي جميعاً على نقاط أساسية مشتركة، تتعلق بمدى الموضوع، والحدث، والشخصية، والأسلوب، الذي اتبع في السرد للأقصوصة قصة قصيرة، تسمى بحدث واحد، وتركز عليه اهتمامها كله، وتقص إلى إيضاحه واستنتاج ما يمكن أن يستج منه، وهي تتطلب مقومات فنية تسلمها كل قصة ناجحة

وقد وصح "إدغار ألي بو" الذي لقب أبا الأقصوصة، خصائص الأقصوصة فقال إنما «تختص بصغر أساسية عن القصة، بوحدة الانطباع ويمكن أن نلاحظ هذه المناسبة، أن القصة القصيرة غالباً ما تحقق الوحدات لثلاث نقي عرفتها المسرحية الفرنسية الكلاسيكية، فهي تمثل حدثاً واحداً في وقت واحد، وتتألف القصة القصيرة شخصية مفردة أو حادثة مفردة أو عاطفة أو مجموعة من العواطف التي آثارها مؤلف مفرد»

والأقصوصة تتميز عن الرواية في أنها تدور حول محور واحد، في خط سير واحد ولا تشمل من حياة أشخاصها، لا فترة محدودة أي أنها تصور جانباً من الحياة، يركز فيها الكاتب فكره، فلا يستطرد، ولا يريد عن المقصود فهي تتناول «قطاعاً، أو شريحة أو موقفاً من الحياة» وهذا يقتصر على الرواية التي «تصور فترة كاملة من حياة خاصة أو عدة حيوات» بكل ما يحيط به، من ملبسات وجزئيات واستطرادات وتشابكات، يسمى كاتب الرواية، في توضيحها والإحاطة بها

وتختلف الأقصوصة عن الرواية في الحدث فبينما يتجه كاتب الرواية إلى عرض سلسلة من الأحداث المهمة المترابطة، وفق للتدرج التاريخي أو النسق المنطقي، تقوم الأقصوصة على وحدة صغيرة، فيها كل ما للوحدة الكبيرة من سمات الحياة والقوة والتأثير

ويمكن تغيير الأقصوصة عن الرواية في معالجة الشخصيات، سواء من جهة العدد أو من جهة المدى، فالأقصوصة من طبيعتها معالجة أقل عدد ممكن من الشخصيات، وقد تقتصر أحياناً على شخصية واحدة، إذ يضيق مجالها عن التوسع في رسم عدد كبير من الشخصيات كما تفعل الرواية، التي تشعب فيها الأحداث وتكثر الشخصيات، ويغدو تنوعها ضرورة عن الحياة الواسعة بمآذجها المتعددة المتوقعة (..)

إن اقتصار الأقصوصة على فترة محدودة من حياة شخصية واحدة، وارتباطها بحدث واحد دون تشعب

أو تجربة ليدل على أن مبرة الأقصوصة الأولى هي " التركيز " فهي أساسية في الموضوع وفي الحادثة وطريقة سردها، في المؤلف وطريقة تصويره، أي في لغتها. ويبلغ التركيز حد أنه لا تستخدم لفظة واحدة يمكن الاستغناء عنها، أو يمكن أن يستبدل بها غيرها. لكل لفظة موحية لها دورها تماماً كما هو الشأن في الشعر للإيجاز، يلعب دوراً مهماً في أسلوب الأقصوصة : خصوصاً في غياب الأحداث والشخصيات المتعددة، وعلى الكاتب البرع أن يعيد طريقة أداء قوية موحية منذ اللحظات الأولى، ويعتمد على تعبير لفظي حافل بالصور والظلال والإيقاع. كالشعر لأن الفرصة التي أمامها للإيجاز محدودة وحركة الحوادث التي قد تعني في القصة ليست ميسرة لها، وبجملها المحدود يحتم عليها التركيز والاندفاع (...).

وتحقيقاً لشروط البلاغة في التعبير القصصي، على الكاتب أن يتوصل «إلى الجبر» والانتقال السريع في المواقف، وإبرار الملامح المعبرة بوضوح». وهذا يقتضي من الكاتب «اطلاعاً وسعاً ومهارة خاصة لا يتيسر ولا للموهوبين» فالأقصوصة التي ازدهرت ليوم ازدهارا كبيرا، وثبتت وتلونت في آداب العالم، وتعارفت على إبرازها بحجة من كبار الأدباء أمثال غي در موباسان، في فرنسا، وغورنول وترغيف، وتشيكوف في روسيا ومنسفيد في إنكلترا وهمنهوي في أمريكا الشمالية، تضم اليوم بالبرقة والخفة بالإضافة إلى الدقة والعمق في الملامح، حتى تبدو كإقصاءات الشعرية. وهي تحفي خلف ما يبدو من سهولة في مظهرها، صعوبة فنية لا يقدر عليها إلا المعلمون الكبار

مصدر النص: الفن الأدبي (أجناسه وأنواعه) دار الحداثة - بيروت الطبعة الأولى، 1990 من 212 - 216 (بصرف)

صاحب النص: الدكتور غازي يموت أستاذ الدراسات العليا والأدب والبلاغة والمعرض في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجامعة اللبنانية من مؤلفاته: الفن الأدبي (أجناسه وأنواعه).

#### ب- الاستدلال:

كتب موضوع إشغاليا متكاملاً تحلل فيه هذا النص النظري، مستثمراً مكتسباتك المعرفية

والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :

- ❶ صياغة تمهيد مناسب للنص، مع وضع فرضية لقراءته (نقطتان).
- ❷ تحديد القضية الأدبية التي يطرحها النص، وإبرار العناصر المكونة لها (نقطتان).
- ❸ رصد خصائص الأقصوصة في النص مع تحديد الفروق المختلفة بينها وبين الرواية (نقطتان).
- ❹ بيان المنهجية المتبعة في بناء النص، ومختلف الوسائل الحجاجية والأسلوبية المعتمدة في معالجة القصص المطروحة (4 نقط).
- ❺ تركيب نتائج التحليل، ورياء الرأي الشخصي حول ما ورد في النص (4 نقط)

ورد في رواية "النص والكتاب" لتجيب محفوظ الحوار التالي بين رؤوف علوان، وسعيد مهران

«- سعيد، ليس اليوم كالأمس، كنت لهما وكنت صديقا لي في ذات الوقت لأسباب أنت تعرفها، ولكن اليوم غير لأمس، إذا عُدَّت إلى الصومعة فلن تكون إلا لهما فحسب

- اعتر لي عملا مناسباً !

- أي عمل، تكلم أنت وأما مصع إليك...

فقال (سعيد) بسخرية في الأعمالي .

- بسعدني أن أعمل صحفيا في جريدتك أنا مثقف، وتلميذ قديم لك، قرأت تلالا من الكتب بإرشادك، وطالما شهدت لي بالتحابة...

لهو رؤوف رأسه في صجور... وقال .

- لا وقت للمزح، أنت لم تمارس الكتابة قط، وأنت محررت أمس فقط من السجن، وأنت تعبت، ونظير وقتي بلا طائل ..»

• النص والكتاب مكتبة مصر بدون تاريخ ص 35 - 36

اتصلق من الحوار السابق، وأنجز ما يلي :

- تحديد العلاقة التي ربطت بين سعيد مهران ورؤوف علوان قبل السجن وبعده.
- براز قيم ومواقف المثقف من المجتمع من خلال الشخصيتين المتحاورتين

النص

قال أحمد زيادي في قصة بعنوان "الوجه الطارئ" :

مر مضحك حقاً، بعد شهرين من شفائي من ألمي، أدعى إلى الفحص انصاء، وأنا لم أتعب أو أنازع، أو أتواي دقيقة واحدة منذ خمس عشرة سنة من العمل المتواصل والمضي، وأول غياب اضطرت إليه اضطراباً، فويل بالمشك، بل بالإدانة المغلفة بهذا الإجراء الإداري التعسفي.

ونظر إلى الساعة في معصمه، ووسع ربطة عنقه، وتلهم لحظة بالنظر إلى الحصادين الذين كانوا يجمعون حصيلة الموسم الزراعي بحوية وشباط، غير مابين يشمس يوسر المحرقة كان ذهبه مشغولاً بالضحك في الوسيلة التي سبق بها الطبيب بحقيقة المرض الذي كان يعاني منه أيام رخصته المرضية، وكان أكبر عائق يحول بينه وبين إقناع الطبيب هو صحته الجيدة التي تصالفت عليها عوامل الدواء والنفويات والراحة والغذاء ضائق صدره بأهواء الثقيل المختق بالدهن، فخرج معطفه وفتح مصراعي البافدة، وأطل معرضاً وجهه لنهواء، وفجأة أحس بحشرة ترتطم بوجهه بقوة، فأسوى في مقعده، وهو يكمد موضع الارتطام محاولاً التخليص من آلامه الحادة. وشيئاً فشيئاً صار يحس بأن وجهه صار وجهين، فالتفت نحو جاره وسأله :

- من فضلك.. هل ترى في وجهي شيئا ما ؟

نظر إليه جاره باستغراب، وهو يقول :

- ماذا أصابك ؟ إن وجهك يتنفخ !!

وانتبه حمى شديدة، وتصيب عرقاً، وأغشى فموات له مخلوقات مطبوسة الملامح ودهمه هديان محموم، وألف حوله بعض الركاب، وسقوه دواء، ففشيته لحظة مكبة، ثم سمع صوتاً يهتف به -

- نهاية الرحلة . الحمد لله على السلامة..

وهي المستشفى أحاط به الأطباء و تممرحون، وسأله رئيسهم ؟

- ينبغي التوقف عن العمل فوراً !!

فأجاب بوهن .

- كيف يا سيدي وقد انتهت الرحلة ؟

قال وهو يتناول ورقة وقلماً :

- سأكتب لك رخصة أخرى أنت في حاجة إلى علاج إسعافي، وراحة أطول

وفي المحاولة أحس بشيء من الاطمئنان والانتعاش، وبسر ما كانت تبعد العاصمة بدأ يحس بالتخلص

من الوجه الطارئ



صاحب النص : أحمد زبادي . كاتب رياضي ولقيد مصري ، من أعضاء القصصية : وجه في المرايا ، ولاتم البحر...

### ب. الأسئلة

- اكتب موضوعاً إنشائياً متكاملًا ، تحلل فيه هذا النص القصصي ، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية ، مع الاسترشاد بالمطلوب التالية :
- تأطير النص من تطور الأشكال لشبهة الحليلة ، مع وضع فريحة قرلعتة (نقطتان).
  - تدريس المتن الحكائي للقصصة (نقطتان).
  - تحليل المكونات الفنية للنص . (النموذج المعاملي ، للكاتب ، الوصف ، وضعية السارد ورويته السردية) (6 نقط).
  - تركيب نتائج التحليل ، وإبراز مدى تمثيل النص للنوع الأدبي الذي ينتمي إليه (4 نقط).

### II - دراسة المؤلفات (6 نقط)

جاء في رواية "النص والكتاب" لنجيب محفوظ على لسان سيد مهران -  
« .. ولكني لن أجد إلا الحياة ساجدة بوية في قباب رؤوف ، أو رؤوف في قباب بوية أو عيش سيرة  
مكانها ، وسعير في حياة بأنها أجمع رذيلة فوق الأرحى ».

• النص والكتاب . مكتبة مصر . بدون تاريخ ص 37

انطلق من المقطع السابق ، واكتب موضوعاً متكاملًا تجر فيه ما يلي :

- إبراز تيمات موضوع "الحياة" في الرواية
- تحليل موقف سيد مهران من الشخصيات المذكورة في المقطع.



النص:

يقول الدكتور غازي يموت في نص بعنوان "المسرحية أو الدراما" :

المسرحية أو الدراما قصة يُجرى المؤلف الكلام فيها على طريقة الحوار بين شخصياتها ويمثلون أحداثها للمشاهدين على المسرح. ويكتفي المؤلف فيها من وصف المناظر والشعوص والملابس بإشارات موجزة تتركها التفاصيل للمخرج.

أو هي قصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات، وتكون الكلمات فيه وسيلة التعبير عن أفكار الأشخاص ومشاعرهم ورغباتهم وأفعالهم. أو هي [كما يقول ميشال عاصي] : «أدب في إبداع، يقرم على حبكة حادثة قصصية، تؤدي في حوار بين أشخاص على مسرح وتكون قابلة للتمثيل أمام جمهور يتربص أن يهجو، وأن يشبع لغزوله الطبيعي إلى مشاهدة نماذج من علاقة الإنسان بالإنسان، في معظم المجتمع، بما يجري فيه من مفاسد ومحاسن ومعتقدات وأعمال وممارعات ومناقضات..».

وهكذا نلاحظ من مجمل هذه التعريفات وغيرها أن الفن المسرحي يقرم على ركنين مهمين هما النص المسرحي والتمثيل.

أما النص المسرحي أو المسرحية، فنقوم على جملة من العناصر أبرزها : حدث القصص، والشخصيات التي تعصف بالحركة والصراع، وحوار باللغة المناسبة.

أما التمثيل أو العرض فيشمل المسرح (المكان) والمناظر (الديكور) والممثلين، وسائر العناصر المساعدة في إظهار هذا العرض كاللحركات، والإضاءة والمؤثرات الصوتية والإخراج وسواها ..

ونعلم هذا ما دفع البعض إلى عدم الفصل بين المسرحية والمسرح والقول : إن «المسرحية في مدلولها العام، هي نموذج أدبي أو شكل فني يتطلب، لكي يحدث تأثيره الكامل، اشتراك عدد كبير من العناصر غير الأدبية وهذه العناصر اللازمة هي الممثلون، والملابس، والمكان، وربط هذه العناصر، وهو ما يعرف بالتوجيهات». ( . )

وفي رأينا أن المسرحية، نص إبداعي كص ليمثل، وهذا يعني أن العلاقة بين النص والعرض علاقة تفاعلية، فالتمثيل مبني على النص، والمسرح : مخين ومناظر، وموسيقى، وإضاءة وأصواتا وسواها من المؤثرات، مصقفة ومخرجة بناء عليه. كما أن النص مرتبط ارتباطا كبيرا، إن لم نقل كلياً، بتلك الإمكانيات المسرحية، فقيدها فالكاتب المسرحي لن يفسى، إذا كان يعرف ما ذا يفعل. أنه يخلق من الكلمات صرورة سببها الحياة كل من الممثل والمسرح، وأن عليه أن يمدحها كل طاقات الحياة، وأن هناك جمهوراً من المشاهدين سوف يحكم على عمله .

وما يهمنا نحن، في موضوع العلاقة بين المسرحية كنص والمسرح بعناصره المختلفة بما فيها المشاهدين، هو ما يكون هذه العناصر الأخيرة من أثر على المؤلف حين يختار مادته، وحين يعمل في هذه المادة، أي حين يكون عمله

الأدبي في الإطار المسرحي..

للكاتب المسرحي، لا يأخذ بالاعتبار الأصول الفنية العامة لقصة أو القصة أو الملحمة، بل يقيد نفسه بأصول الفن المسرحي، فهذه اعتبارات خاصة بالمسرح ذاته، لها أثرها في توجيه الكاتب من هذه الاعتبارات المكان، والزمان

فلمسرح - باعتباره مكانا للعرض والتمثيل - أثره في اختيار المواقف والأحداث. فهناك بعض المسرحيات التي لا تحتاج في مناظرها إلا إلى مكان بسيط كحجرة في بيت، أو دعة في فندق، أو شرفة في قصر أو قاعة في مدرسة، وهذا مناسب للتمثيل، لأن المسرحية مقيدة بمكان محدد لا تظهر فيه إلا مناظر محدودة وقد يستعين المخرج بالخيال لتمثيل منظر في ظلة أو صحراء أو جبل أو بحر فالمسرح لا يسعوي ما تسويحه السينما مثلا، وخشبة المسرح محدودة المساحة، لا تتسع لشهود امثليين، كعرض جيشين متحاربين، لذا يضطر الكاتب المسرحي إلى إخبارنا عن سير الحركة وتفاعلهما دون أن يظهرها على المسرح وكذلك هناك أحداث كثيرة أخرى لا يرى الكاتب عرضها على المسرح. بشاعتها، أو لصعوبة أدائها أمام المتفرجين فأودعها مثلا لا يرقا عينيه أمام الجمهور. ولكنه يدخل المسرح متعبط في مشيته والدم يسيل من عينيه

إن حرية الكاتب المسرحي في تعامله مع المسرح أو مكان العرض، مرهونة أيضا، بالتطور في التقنيات المسرحية، فكلما تقدمت العلوم أفاد المسرح منها سواء في طريقة تصميم "حلبة التمثيل" أو الديكورات أو الإضاءة، أو غير ذلك من المؤثرات التي يأخذها الكاتب المسرحي في الاعتبار عند التأليف

هذا، ولزمان العرض أيث أثره في اختيار المواقف والأحداث وترتيبها فالكاتب مقيد بوقت محدود، هو زمن عرض المسرحية، فلا يملك أن يتجاوز حدا معين من الطول، حتى يمكن تمثيلها ضمن مدة زمنية معقولة

مصدر النص: الفن الأدبي (أجناسه وأنواعه) دار الطباعة - بيروت. طبعة الأولى، 1990 ص 134 - 36، (بصرف)

صاحب النص: الدكتور غازي يموت أستاذ الدراسات العليا والأدب والبلاغة والعروض في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجامعة اللبنانية. من مؤلفاته: الفن الأدبي (أجناسه وأنواعه)...

## ب- الأسئـلة

- اكتب موضوعا إثنائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص النظري مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمعطيات التالية .
- ❏ صياغة تمهيد مناسب للنص، مع وضع فرضية لقراءته (نقطتان)
  - ❏ تحديد القضية الأدبية التي يطرحها النص، وإبراز العناصر المكونة لها (نقطتان).
  - ❏ تحديد الفروق المختلفة بين نص مسرحي والعرض المسرحي، مع إبراز العلاقة الموحدة بينهما (نقطتان)
  - ❏ بيان الطريقة المتبعة في بناء النص، ومختلف الوسائل الحجاجية والأسلوبية المعتمدة في معالجة القضية المطروحة (4 نقط)
  - ❏ تركيب نتائج التحليل، وإبداء الرأي الشخصي حول ما أورده الكاتب في هذا النص (4 نقط).



ورد في نهاية رواية "القص والكلاب" لتجيب محفوظ، بما أحاطت الكلاب ولوات الشرطة بالبطل (سعيد مهران) من كل جانب، ما يلي :

« أنت محاصر من جميع الجهات، القرافة كلها محاصرة، فكر جيداً وستم نفسك... »

وأطمأن إلى أن تباثر القبور يحول دون رؤيته فلم يتحرك وصنم على الموت وتساءل صوت في حرم

— الأخرى أنه لا فائدة من المقاومة ؟

وشعر باقتراب الصوت عند قبل فصاح مكرهاً .

— الويل لمن يقترب..

— حسن، ماذا تنوي ؟، اخبر بين الموت وبين الوقوف أمام أعداءه.

فصرخ بألوانه :

— العدالة !

• القص والكلاب، مكتبة مصر - القاهرة، ص 140

بعد قراءتك لهذا المقطع، واستحضارك لأبرز أحداث الرواية ووقائعها، اكتب موضوعاً متكاملًا تضمنه ما يلي :

— إبراز سلطة "العدالة" وأشكال حضورها في الرواية، وارتباط ذلك كله بسلوكيات البطل (سعيد مهران) ومواقفه.

— علاقتها بقضايا الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي في المجتمع المصري، والعالم العربي ككل.



أ- النص

يقول سعد الله ونوس في نص مسرحي بعنوان "سفر الأحزان اليومية" :

(1)

(إضاءة على غرفة "دلال"... تظهر الفارعة، ثم تبين دلال تجلس في حالة غياب...)

- الفلوجة : اتسعت حيلة الاعتقالات، وازداد عدد البيوت المسروقة، وكنت لا أكاد أستقر في مكان حين أخرج عن دلال. منذ رايها أدركت قطعة ما حل بها. خلال أيام استقلو شباهي ودموعي في كهولة مكررة. كانت هادئة وصامتة، كان فيها وقار مرعب يشبه اللغم الموقوت. أغمس عليها بالأسئلة، فتجملق في مرفعة عن الإجابة (إلى دلال) - قولي . ماذا فعلوا بك ؟

(صمت)

- ماذا أرادوا منك ؟ عم سألوك ؟

(صمت)

- دلال : هذه الرائحة.. هذه الرائحة..

- الفلوجة : أية رائحة ؟

- دلال : رائحة لا تربلها عطور مصر والشام، ولا تفصلها مياه الأردن والفرات.

- الفلوجة : هل أغمس بك الحمام ؟

(صمت)

- الفلوجة : تكلمي .. أصرخي .. لا تحصري الرعب في قلبك

(صمت)

- الفلوجة : يجب أن تخبريني، هل عرفت شيئا عن إسماعيل ؟

- دلال : لا خبر إياه الخرف إذا كسر

- الفلوجة : ماذا تعين ؟ هل حدث له شيء ؟

- دلال : لا يستطيع المرء أن يخلع بدنه كما يخلع سروالا وسما

- الفلوجة : ولكن ماذا جرى ؟

(صمت)

(2)

- الفلوجة : خلعت من هدوتها وعباراتها المفككة، ولم ألاحظ أنها خفت وقدرها الصامت كانت تستكمل عذبتها.

(تغير الإضاءة)

- دلال : الأرض صلبة يا حيلة

- الفلوجة : إلها أرضا.

- دلال : أرضنا التي لا غلثك فيها حتى أجساد.

- الفلوجة : أعرف أن تجربتك كانت فائسة.

- دلال : الأرض لا تقسع بنا وهم، إما نحن وإما هم.

- الفلوجة : الأرض مباركة، لولا نوعة العدوان لتسعت للجميع.

- دلال : الأرض أضيق من القبر إذا لم يزولوا، إما نحن وإما هم.

- الفلوجة : يا بني... لولا الصهيونية لما كانت بيننا وبين اليهود عداوة.

- دلال : وهؤلاء الذين يحاربون، ويعذبون، ويستهكون

كل شيء.. من يكونون ؟ أديك ميزان للقلوب.

لا.. إما نحن وإما هم

- الفلوجة : هذه عبارات قد تتحول حذرا.

- المظوعة . ألا تصهلر قليلا ؟	- دلاي . لا أحب حين تصاصحين يا عمالة
- دلاي : ولم الصهل ؟	- المظوعة لا أدري . هذا ما تعلمته من الشباب .
- المظوعة . هل فكرت لي الأمر وعزمت ؟	قائرا لي . نحن مناضلون ولنا قضية ، قضيتنا عادة ،
- دلاي . كل العزم	وهذهنا أن ندحر الصهيونية لا أن نقل البشر .
- المظوعة : وانضمت إليهم ، حملت ياسها كالحقيبة	- دلاي . وهل إسرائيل شيء والصهيونية شيء آخر ؟
وانضمت إليهم ، بطني مفتاح وغرفة فيها رائحة مولية	- دلاي : رائحة غريبة تملأ أنفي وجولي ومسامي .
وعبارة لا يملصح ف رنين . (ما نحن وإنما هم .	جمعت إسرائيل هويتها على جسدي ، وس يدعو هذا
(بعلاشي الضوء عنها)	الحلم الرهيب إلا الموت . ما عرفته يا عمالة يكفني . وأد
	الآن جاهزة . لحيني إليهم

مصدر النص : الاختصاص . دار الآداب - بيروت . الطبعة الأولى / 1990 ص 58 وما بعده (بصرف)
صاحب النص : سعد الله ونوس . كاتب وثائق مسرحي سوري . من أعماله المسرحية : لحظة من أجل خامس يونيو ، سهرة مع أي الخليل القبي ، الله هو الملك .
شروح مساعدة : - سفر كتاب - تصاصحين : تصكفين المصاحبة . - المسوقة : المهذبة - لدحر : لهرم .

## ب. الأسئلة :

- اكتب موضوعاً إنشائياً متكاملًا تحلل فيه هذا النص المسرحي ، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية والنقدية ، مع الاسترشاد بالمعطيات التالية :
- ❑ صيغة التمهيد مناسب بعضمن تطور الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث ، مع وضع فرضية لقراءة النص (نقطتان).
  - ❑ جرد الأحداث لبارزة هذا النص المسرحي ، وإبراز مظاهر الصراع الدرامي فيه (نقطتان).
  - ❑ تحليل النص على مستوى (النموذج العاملي - شكل الحوار ووظيفته - أفعال الكلام ووظائفها ..) (6 نقط)
  - ❑ تركيب نتائج التحليل ، وإبراز مدى تمثيل النص للنحس الأدبي الذي يتسمي إليه (4 نقط)

## II - دراسة المؤلفات (6 نقط)

يقول الدكتور غالي شكري معقفا على رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ
«إن رمزية "اللص والكلاب" تكمن في بنائها التعبيري ككل تحليل معادلته لواقع موضوعي شاسع ، أي
أن سعيد مهران ورؤوف عبوان ونور وغيرهم من شخصيات "اللص والكلاب" مجرد أدوات تعبيرية في يدي
المعان يصوغ بها عالمًا كاملاً يرمز في شحوله إلى عالم آخر...» .
• الملتزم : دراسة في أدب نجيب محفوظ . مكتبة لؤبادي . الطبعة الأولى 1964 ص 258

- انطلق من هذه الفقرة النقدية ، و مما درسته حول رواية "اللص والكلاب" ، ثم أنجز ما يلي :
- الصريف بالشخصيات المذكورة في الفقرة ، وإبراز العلاقات القائمة بينها .
  - رمزية هذه الشخصيات في علاقتها بالواقع الموضوعي .



## النص

يقول الدكتور السيد ياسين :

يتفق عدد من النقاد على أن نقطة البداية الطبيعية بالنسبة لأي بحث نقدي أدبي، ينبغي أن تتركز في تفسير وتحليل الأعمال الأدبية ذات غير أننا إذا فحصنا الدراسات الأدبية لوجدنا أن عددا كبيرا منها قد شغل نفسه بمبحث الظروف الخارجية : السياسية والاجتماعية، والاقتصادية التي أنتج العمل الأدبي في ظلها. وقد اختلف النقاد في تفسير هذه الوجهة التي اتجهت إليها الدراسات. ف يرى بعض النقاد أن ذلك يرجع إلى أن التاريخ الأدبي الحديث نشأ متأثرا بقيام الحركة الرومانتيكية، التي لم تستطع أن تقصي على النظام النقدي الكلاسيكية المحدثثة، إلا حين قدمت لحظة التسمية التي مؤدها أن الأزمان المختلفة تتطلب معيار مختلفة. وهناك من يرى أن نشأة المنهج الاجتماعي في الدراسات الأدبية يرجع إلى قصور النقد الجمالي الذي يهدف إلى إصدار الأحكام التقديرية على الأعمال الأدبية وأيا ما كان الأمر فإن الباحث يجد نفسه وجها لوجه أمام حقيقة أساسية تتمثل في وجود دراسات عديدة للأعمال الأدبية، لا تركز أساسا على العمل الأدبي كموضوع لها. وإنما تبحث في صفات أو عوامل أخرى قد تكون لصيقة بالأدب أو بعيدة عنه حسب الأحوال.

وهكذا تحول الاهتمام من الأدب ذاته، إلى الأرضية التاريخية التي ينشأ بالاستناد إليها. وقد دعم هذا الاتجاه في القرن التاسع عشر سيدة التفسيرات العلمية (السيية) في مجال العلوم الطبيعية، والتي يراعى عند تطبيقها على الأدب تفسير الظاهرة الأدبية على أساس تعيين أسباب المحددة. سواء كانت هذه الأسباب اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية.

ويعد ليمان "لوسيان غولدمان" من أهم النقاد الذين قدموا تفسيراً سوسيولوجياً لمظاهر الأدبية والفكر الرئيسية التي يتأسس عليها المنهج الاجتماعي عنده، هي أن الوقائع الإنسانية تكون دائما لئنية كلية ذات دلالة، تتسم بأنها عملية ونظرية انفعالية على السواء، وأن هذه الأدبية لا يمكن أن تدرس بطريقة وصية - أي لا يمكن أن تفسر وأن تفهم - سوى من منظور عملي مؤسس على قبول مجموعة معينة من القيم، وقد استطاع غولدمان - انطلاقاً من هذا المبدأ - أن يثبت وجود مثل هذا البناء الذي أطلق عليه "رؤية للعالم"، والذي يسمح له بأن يستخلص ويفهم جوهر العديد من المظاهر الإنسانية الأيديولوجية واللاهوتية والفلسفية والأدبية. وركز غولدمان في كتابه "من أجل إنشاء علم اجتماع للرواية" على المشكلات المتعددة التي تنبثقها الرواية ومن المعروف أن العديد من نقاد الأدب سبق لهم أن اهتموا بالخصائص الاجتماعية للروايات المختلفة، وركزوا اهتمامهم على صلة انضمامين بالمجتمعات التي تعبر عنها. وبالمراحل التاريخية التي تجري أحداثها في ظلها ولكن الجديد الذي جاء به غولدمان هو أنه ركز اهتمامه على الشكل الروائي نفسه وعلاقته بتاريخ الحياة الاقتصادية في المجتمعات الغربية ويرى غولدمان أن مشكلات، المتعلقة بسوسيولوجية العمل الروائي تبدو مثيرة، ويمكن أن تؤدي إلى تجديد كل من سوسيولوجية الثقافة والنقد الأدبي، وهي لذلك معقدة جداً.

صاحب النص السيد ياسين، ناقد مصري من مواليد 1919م. تركزت أبحاثه حول القضايا الاجتماعية في الأدب والسياسة وهو يعد من رواد المنهج الاجتماعي في مصر من أبرز مؤلفاته في هذا المجال أسس البحث الاجتماعي، المحلل الاجتماعي للأدب..

### ١- الأسئـلة

- اكتب موضوعاً إثرائياً متكاملًا تحلل فيه هذا النص النظري، مستثمراً مكتسباتك المعرفية والمنهجية والنقدية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :
- ❑ صياغة تقديم مناسب للنص، مع وضع فرضية لقراءته (نقطتان).
  - ❑ تحديد القضية النقدية التي يطرحها النص، وإبراز العناصر المكونة لها (نقطتان).
  - ❑ شرح المصطلحين المضبوطين في النص (الأبعية، الكلية - رؤية العالم)، وإبراز العلاقة الموجودة بينهما (نقطتان).
  - ❑ بيان المنهجية المتبعة في بناء النص، ومختلف الوسائل اعجابية المعتمدة في معالجة أفكاره، مع الإشارة إلى أشكال الانساق فيه (4 نقط).
  - ❑ تركيب لعناجج التحليل، وإبداء الرأي الشخصي حول ما أورده الكاتب في النص (4 نقط).

### II - دراسة المؤلفات (6 نقاط)

طالب البطل (سعيد مهران) إثر خروجه من السجن وزيارته بيت (عليش سيدة)، في رواية "النص والكتاب" لنجيب محفوظ، باسترجاع كتبه... يقول السارد :

«... وغاب لرجل برهة ثم عاد حاملاً على يديه صاموداً متوسطاً من الكتب فوضعه وسط الخجيرة وقام سعيد إلى المجموعة فتناول كتابها إثر كتاب آخر وهو يقول بأسف

- صاع أكثرها حقاً

وضحت المخبر متسائلاً :

من أين لك هذا العلم ؟

ثم وهو يهض معلناً انتهاء المقابلة

- أكنت تسرق فيما تسرق الكتب ؟

وابتسم الجميع ولكن سعيد أقبل يحمل الكتب دون أن يتصمم .. »

❖ النص والكتاب - مكتبة مصر - القاهرة ص 17

انطلق من هذا المقطع مستحضراً أبرز أحداث الرواية ووقائعها، واكتب موضوعاً متكاملًا تضمنه، ما يلي :

- حضور العلم والمعرفة في الرواية وأهميتها في نشأة وعي البطل (سعيد مهران) ومسار تشكله
- علاقة ذلك كله بقضايا الواقع وليمه المختلفة : السياسية، والاجتماعية، والثقافية



النص

يقول الدكتور حميد نعمداني :

إن الخط المتصاغ مع الواقع الاجتماعي يجد عند "د محمد عزيز الحبابي" أوضح صورة به في روايته "إكسبر الحياة" ذات الموضوع الأسطوري العممي (...).  
ومحمد امسار ابوائي انطلاقاً من الأطروحة التالية . إن الواقع الاجتماعي فيه تفاوت حاد بين طبقتين اجتماعيتين :

- فقراء ويمضهم "حميد" وعائلته

- أغنياء وتمثلهم بنت "الحاج الرحالي" وعائلتها

لهالنسبة لفئة الأولى أي الفقراء حدثت الفوضى وانقسم الناس فيما بينهم، فريق قبل الإكسبر، وفريق رفضه، وهكذا دخلوا في صراع تنافسي، بل إن الصراع نشب حتى بين مديدي الإكسبر أنفسهم أمام مواكز التوزيع، وذلك من أجل الحصول على بطاقات الإكسبر والذي يهتما من هذا كله هو موقف "حميد" الذي يمكن اعتباره بطلا رئيساً في الرواية، لقد قبل الإكسبر في البداية ليمسك منه بأنه فتح عممي جديد، غير أنه عندما رأى الفوضى تعم الأحياء الفقيرة التي ينتمي إليها عاد لرفض الإكسبر بعدما رفضه أبوه "إدريس" من أول رحلة أما التغيرات التي قدمها "حميد" لهذا الرفض، فمنها أن "الحلود بالإكسبر تحيد لشقاء الأحياء". لهذا يرى "حميد" بتمتار في النهاية أن يموت على أن يحيى حياة شقية طول الأبد، وهكذا يصبح (الموت حرية وتحريراً من ربكة الجسد البائس، والأمال ليهمة).

أما لفئة الثانية أي الأغنياء، فكانت تعيش في هدوء بعيداً تماماً عن الفوضى التي أثارها سكان الأحياء الفقيرة. وقد كانت هذه الفئة مطمئنة إلى الإكسبر لأنه سيحدد شأنها في الحياة الدنيا، بذلك تدير "بنت الحاج الرحالي" راحية غير مبالية ما دامت كلية الطب التي تتابع فيها دراستها قد أشرفت أبوابها، لأن الفتاة كانت تعيش في الحي لأرستراطي آمنة راحية بالفصح الجديد ومريحة البال فأبناء الفقراء من أمثال "حميد" لم يجد في إمكانهم مضيفة أبناء الأغنياء في هذه الكلية التي ترى أنها كانت من حق أبناء طبقتها فحسب ( . )

إن الواقع الاجتماعي إذن غير قابل للتغيير ما دامت طبيعته هكذا : أغنياء وفقراء. وهذا المعطى الأول يظهر كأنه مسلمة منطقية وليس معطى تاريخياً، أما المعطى الثاني فهو أن الفقراء مطبوعون على الفوضى وأن الأغنياء مطبوعون على الكبرياء والتعجرفة، وتترتب على هاذين المعطيين استنتاجات موزعة هنا وهناك في الرواية يريد





لكتاب أن يلخص بها رؤيته العامة للظاهرة الاجتماعية التي يعالجها، وتُرتَّب هذه الاستنتاجات على الشكل التالي

- الدعوة إلى الإصفا والمساواة لا فائدة منها في مجتمع إنساني من طبعه الفوضي والآنانية

- القتل سيبقى مُائدا يسقي الأرض بالدماء في كل آونة.

- ليس الناس على شاكسة الملائكة، ولو كانوا كذلك لما عرلوا الحروب، والمجاعات والكذب (..).

- منذ دخلت "العنديات" طيناع ابشر، وهم في صراع، لذلك لهم خاضعون مملوكون لحرب المراحات

والتنافس

إن هذه الأسس الفكرية هي التي حدثت مصير "حميد"، وقد تجلّى في هزيمته على الأرض، وإيمانه

بأن الشر مستحكم بين الناس، وأنه لا سبيل إلى التجري وراء عدالة أرضية، وليس من حل أمام الإنسان المظلوم

سوى أن يرقب عدالة السماء بارتداد الموت ويلخص نافذ مغربي [سعيد علوش] هذه النتيجة التي انتهى إليها

الكاتب في روايته ليقول لقد (توفى المذكور محمد عزيز الحبابي في أن يجد حلول مشاكل الديق في الآخرة )

مصدر النص: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية) دار الثقافة - الدار البيضاء، 985، ص 213

216 (بصرف).

صاحب النص: حميد خماني، كاتب وناقد مغربي له مجموعة من الأعمال الإبداعية والنقدية في مجال السرد، يذكر منها بنية

النص السرد، النقد الروائي والإيديولوجي...

شروح مساعدة

- الإكسير : شراب أسطوري كان يعتقد أن كل من تتولاه يكسب الخلود في الحياة.

- العنديات : نزعة العبداء عند الإنسان.

ب- الأساليب

اكتب موضوعا إثمائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص النقدي، مستثمرا مكتسباتك المعرفية

والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطلوب التالية :

❏ صياغة تقديم مناسب للنص، مع وضع فرضية لقراءته (نقطتان).

❏ تحديد القضية النقدية التي يطرحها النص، وإبراز العناصر المكونة لها (نقطتان).

❏ استخراج مظاهر تطبيق المنهج الاجتماعي في النص، وأهم المفاهيم والمصطلحات الموظفة في ذلك (نقطتان).

❏ رصد مختلف الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في معالجة قصيته، مع الإشارة إلى

العمليات اللازمة لتحقيق انسجامه (4 نقط).

❏ تركيب نتائج التحليل، وإبراز الرأي الشخصي حول ما أورده الناقد في النص (4 نقط).



يقول 'علي أبو شادي' في مقال بعنوان : "سينما محفوظ من جفاف الواقع... إلى نهر الواقعية"

«كان الواقع منهج الأصل، ومنه الأول يقرأه بوعي، ويستعمله بحسنة، ويقدم من خلاله رؤيته

- الصائبة دائما - لذلك الواقع، راصدا ومفسرا، ومحملا لنظروف التي ساهمت في تشكيل الواقع، في صياغة فنية

ودرامية محكمة. كانت صفحات الحوادث أحد المصادر الرئيسة لقصص وروايات وسيناريوهات نجيب محفوظ.

لهي مؤشر صادق إلى حد كبير، للواقع الاجتماعي والاقتصادي، فالجريمة عادة لها خواصها والمجرم لديه أسبابه

وبوارعه وربما كانت "النص الكلاب"، في أدب نجيب محفوظ هي الأشهر في هذا المجال، ولأنه ذلك

عرض مرتين في السينما»

«مجلة العربي العدد 577 مارس من نجيب محفوظ» دجبر 2006 ص 59

انطلق من القولة السابقة، واقتب موضوعا متكاملا، تنجز فيه ما يلي :

- تحديد الحدث الواقعي الذي استلهمه نجيب محفوظ في رواية "النص الكلاب"

- إبراز الرزية النفسية التي قارب بها نجيب محفوظ الواقع المصري من خلال الرواية، مع تحديد الأسباب التي

جعلت رواية "النص الكلاب" ملائمة للعرض السينمائي

النص

يقول الدكتور عبد العزيز حمودة في نص بعنوان "النيوية":

حينما نتحدث عن النيوية فإن حديثنا يدور دائما عن اللغة ومفهوم النيويين الجديد عن وظيفة داخل النص الأدبي الذي تنظر إليه النيوية، «كعالم قري مغلق على نفسه، وموجود بداخله، فندخل تبعا لهذا المفهوم في مغامرة للكشف عن لعبة الدلالات» (..)

إن النيوية كمشروع نقدي وجدت في الدراسات اللغوية صالحتها التي ظل النقد يبحث عنها، منذ بداية القرن العشرين على الأقل وهو تحقيق علمية النقد الأدبي، وهو الهدف الذي ظل يروغ نقاد الأدب لفترة طويلة في محاولاتهم للخروج من مأرق الجمع بين مذهب علمي تجريبي للدراسة مادة هي بالدرجة الأولى غير علمية، ولا تخضع لمقاييس المذهب التجريبي (...).

إن تركيز المشروع النيوي على النظر في القرائن والأنساق الداخلية للنص الأدبي يمثل جوية تنمي قدرة أدوات على تأكيد نفسها، وإذا كانت هناك ذات يعبر عنها أصلا فهي ليست الذات الديكارتية الحرة، بل الذات التي تحددها اللغة ويحكم حركاتها، فاللغة عند النيويين تصبح المكون السبي للذات، وهي في نفس الوقت، تحل محل الية لا اقتصادية النحية التي تفسر الأدب والظواهر الاجتماعية في نفس الوقت (...

إن رفض النيويين مفهوم الذات الديكارتية يرجع بالدرجة الأولى إلى المنهج العلمي التجريبي الذي تبوه منذ البداية بعد فترة الشك الوجودي جاءت النيوية لتعيد الثقة في المنهج التجريبي الذي يسمح بإعمال العقل في غيبة الذات التي لا تخضع في نشاطها لمبادئ القياس التجريبي (..). وحينما يقول بعض النيويين بأن محتوى اللغة هو اللغة، فإنهم بذلك يعدلون عن المفهوم الساذج الذي يرى اللغة أداة محاكاة وتمثيل تصور فيها الدلالات دلالات موجودة خارجها. وفي نفس الوقت فإن التركيز على اللغة يضعهم في أقرب نقطة إلى العلمية، حيث إن اللغة يمكن ملاحظتها علنا وقياسها بالمعايير التجريبية (..).

وبما لا شك فيه أن الدراسات اللغوية الوائدة التي قام بها 'فردريك دي سوسور' في تسوات امكرة من القرن الحادي، والتي تعتبر الأساس الأول للنيوية اللغوية، أفادت بالدرجة الأولى من مبادئ المذهب التجريبي (..). الذي (..). كان الجسر الذي عبره النقد الأدبي ليحقق علمية النقد ذلك الهدف الذي راوغ النقد لفترة طويلة أي أن التزاوج الجديد بين علوم اللغويات والنقد الأدبي مكى الأخير من حل تناقضاته الأساسية المتمثلة في محاولة تحقيق تحليل علمي لتعصر بناء في يتناول موضوعات لا يمكن التحقق منها باستخدام أدوات المنهج التجريبي هكذا جاء التحليل اللغوي لبناء النص الأدبي بمزلة مخرج مقبول يحقق مطلب النقد الأدبي (..)

لكن تصيبه في مقارنة النصوص الأدبية فهو أكثر من علامة استفهام. إن البنية الأدبية في حوزها، توكر على "أدبية لأدب" وليس على وظيفة لأدب أو معنى النص أي أن الناقد البنيوي يهتم في المقام الأول بتحديد الخصائص التي تجعل لأدب أدبا، التي تجعل القصة أو الرواية أو القصيدة نصا أدبيا ولكي يحقق ذلك عليه أن يدرس علاقات الوحدات وبنى القصيدة بعضها ببعض داخل النص في محاولة للوصول إلى تحديد النظام أو البناء الكلي الذي يجعل النص موضوع الدراسة أدبا، وهو نظام يفترض الناقد البنيوي مقدما أنه موجود، وبعد ذلك يحاول تطبيق خصائص النظام الكلي العام على النصوص الفردية معطيا لنفسه حق التعامل بحرية مع بني النص الشعري ووحداته وهذا ما فعله كمال أبو ديب في تعامله مع معقدة امرئ القيس المعروفة. لكن وجه القصور أن من الصعب تحديد ذلك النظام أو البناء الكلي أو بنيته، لأن باستطاعة أي عمل يخرج على هذا النظام الكلي ويؤكد وجوده أن يسقط ذلك النظام ويؤكد عدم وجوده

وربما يكون ذلك الحديث عن النظام أو البناء الكلي وراء الامام الذي يوجه البنيويون في إلحاح إلى النقاد الجدد بفشلهم في تطوير نظرية كلية لفئة فالبناء الكلي الذي يقصده البنيويون يختلف عن لبناء الكلي للنص الأدبي عند النقاد الجدد والبنيويون في تجاهلهم لعملية تحديد المعنى أو الدلالة وتوكيرهم على كيف تؤدي الدوال وظائفها، أو كيف تعمل العلامة، يختلفون مع النقاد الجدد الذين يركزون على البناء الكلي للنص، على العلاقة العضوية بين مكونات أو وحدات القصيدة مثلا، بغية تحديد الدلالة التي يحملها النص الشعري من داخله فقط

مصدر النص: المراتب المجلد (من البنية إلى التعكيل) - سلسلة "علم المعرفة"، العدد 232 أبريل/1998 من 160 - 182 (تصغير)

صاحب النص: الدكتور عبد العزيز حودة - باحث وناقد مصري معاصر، من مؤلفاته نقدية "علم الجبان والنقد الحديث، المراتب المجلد، المراتب المجلد"

## ب- الأسئلة

- اكتب موضوعا إثباتيا متكاملا تحلل فيه هذا النص النظري، مستثمرا مكنسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :
- تأطير النص ضمن المنهج النقدي المعاصر، مع وضع فرصة لقراءته (نقطة)
  - تحديد القضية النقدية المطروحة، وإبراز عناصرها المكونة لها (نقطتان)
  - تحديد مجال الدراسة في المنهج البنيوي، مع إبراز علاقته بالعلوم التجريبية، والانتقادات الموجهة إليه (نقطتان)
  - الإشارة إلى مختلف الرسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الكاتب في معالجة القضية المطروحة، مع تحديد مظاهر الاتساق في النص (4 نقط)
  - صياغة خلاصة تركيبة تتضمن النتائج المتوصل إليها في التحليل، مع إبداء رأيي لشخصي حول ما أورده الكاتب في النص (4 نقط).

جاء في رواية "اللعن والكلاب" ما يلي :

«المسدس أهم من لوغيف يا سعيد مهراڤ، المسدس أهم من حلقة لذكر التي تجري إليها وراء أبيك وداڤ مساء سألك "سعيد، ماذا يحتاج الفتي في هذا الوطن؟" ثم اجاب غير متظر جوابك "إلى المسدس والكتاب. المسدس يتكفل بالماضي، والكتاب للمستقبل، تدرب يا القراء»

«اللعن والكلاب». مكتبة مصر بدون تاريخ ص 48

انطلق من المقطع السابق، واكتب موضوعاً متكاملاً، تبرز فيه ما يلي :

- تحديد دمية كل من "المسدس" و "الكتاب"، من خلال قراءتك لقروية، إبراز علاقتهما بسعيد مهراڤ
- إبراز دور الجانب الديني (حقبة الذكر - الشيخ عبي المحمدي)، في توجيه اختيارات البطل "سعيد مهراڤ"

النص

يقول الهادي الجطالوي :

يرى "جاكسون" أن الوظيفة الإنشائية [الشعرية] تبرز خاصة في الشعر، وبذلك ترتبط الهندسة بالنص الشعري خاصة وأصبح عندها الشكل المفضل. وإبراز وظيفة الإنشائية هو إبراز شعرية أو أدبية أي خصائصه الشعرية التي يتميز بها (...).

ويعرف "جاكسون" الوظيفة الإنشائية [الشعرية] بقوله إنه تسقط مبدأ معادلة محور الاختيار على محور التصريح. أما محور الاختيار فالمقصود به المستوى الجدولي العمودي في اللغة، أي هو مجموع الألفاظ الموجودة في الرصيد النحوي والمتمة إلى سجل واحد بحيث يمكن للمتلصص في نقطة معينة من الكلام أن يستبدل واحدة منها بأخرى (، .).

أما محور التصريح فهو المستوى السياقي الأفقي، وفيه يحصل التأليف بين ما اخترناه من الكلمات حسب ما تقتضيه قواعد التركيب، وتقوم بين تلك الكلمات علاقات تجارر وتفاعل سياقي.

ويرى "جاكسون" أن النص الذي تطلق عليه الوظيفة الإنشائية نص تطلق على علاقات التجاور فيه علاقات المعادلة والتشابه، معنى ذلك أن الأديب أو الشاعر لا يختار الكلمات ليستجيب إلى علاقات التجاور فحسب، وهي علاقات بلاغية إيهامية، بل يختار الكلمات يقيم أبداً في نص جملة من العلاقات الشكلية بأن يصح في أماكن متشابهة من النص أشكالاً متشابهة تؤلف نظاماً. ذلك النظام يكون في العادة خفياً وعلى الأسلوب الهيكلي لإبراره - وهذا ما حاول "جاكسون" القيام به عند تحليل قصيدة "انقطاع" لـ "بودلير" فيسأل القصيدة نظام يتألف من علاقات تعادل وتضاد في مختلف مستوياته، ويبين أن التحليل في المستوى الصوتي أو الصرفي أو التركيبي وما يقوم بين هذه المستويات من العلاقات يتسجم مع التحليل المعنوي الدلالي والعلاقات المختلفة الموجودة داخله. وهكذا يبدو الأثر وحدة هيكلية متناسقة الأطراف وتسمى مختلف مستوياته إلى خدمة هدف واحد يهرب لذلك مثلاً لتحليل هذا البيت للمحتجب :

تمرّك الأبطال كلمي هزيمة ووجهك وضاح وتفرك باسم

- العلاقة بين المصوح وأعدائه جليّة. هي علاقة تقابل، وهذا التقابل تعبر عنه في البيت ظواهر صوتية وصرفية تركيبية

في المستوى الصوتي : هناك تقابل بين الموصوف (الأبطال) وصفته (كلمى + هزيمة) في الخصائص الصوتية المعروفة التي تؤلف كلّ منهما :

- كلمي + هزجة + هزجة + أبطال.

- أبطال : فيها قوة تستمدّها من الياء المجهورة والهاء المفخمة الطريفة.

- كلمي . كاف مهموسة ترفق اللام والميم بعدها رغم كونهما من لأصوات المجهورة.

- هزجة حروفها المجهورة (ز م) تضعف لإمالة الياء ولكسرة السابقة ما.

وهذا التقابل الصوتي بين المجموعتين يؤكد التقابل الدلالي بين الصفة (الهزجة) والموصوف (الأبطال).

وهناك تقابل صوتي ثان بين صفات الأعداء (كلمي + هزجة) وصفات المدح (وجهت وصاح) حيث

الحروف مجهورة ومفخمة.

وهناك تشابه صوتي بين "الأبطال" و"وجهت وصاح" وهو تشابه منطقي.

في المستوى الصرفي : للأعداء صفتان كلمي + هزجة، وللمدح صفتان وصاح + باسم وبين هذين

الزوجين من الصفات علاقة تضاد صرفية :

كلمي + هزجة على وزن فعي وفعية هما وريان سيبان يلحان على الموصوف

- وصاح + باسم على وزن فعال + فاعل ورنان يوهان بفاعلية الموصوف فهما صفتان على وزن اسم

الفاعل وصيغة المبالغة في القيام بالشئ

في المستوى النحوي :

- هناك تقابل بين جملة فعلية في الصدر وجملة اسمية في العجز تشير إلى تحرك الأعداء نحو المدح الواقف

وهذا الاستعراض يبرز علاقة القائد بالنقد

- هناك تقابل في الضمائر : المدح حاضر (صمير أنت) وجهت وصاح والعذر غائب (صمير هو) تمر بك

- هناك تقابل في العدد : المدح مفرد، ولأبطال جمع والعظمة حاضرة بتغلب المفرد على الجمع

هناك تقابل في الوصف : فيما تعقب الصفات (كلمي - هزجة) بمجموع الأبطال م تعقب الصفتان

المقابلتان (وصاح - باسم) إلا ببعض جسم المدح...

فعله اتضح من خلال هذا النموذج كيف تتطابق المستويات الصوتية والصرفية والنحوية و دلالية

لتعبير عن معنى واحد.

مصدر النص مدخل إلى لأسلوبية (تنظير، تطبيق). منشورات "عيون المقلاب" الدار البيضاء الطبعة الأولى 1992 من

70-73 (بصرف)

صاحب النص : الهادي الخطلاوي، باحث وناقد لومسي، من مؤلفاته قضايا اللغة في كتب التفسير، مدخل إلى الأسلوبية (تنظير

وتطبيق)

- اكتب موضوعاً إنشائياً متكاملًا نحل فيه هذا النص النقدي، مستثمراً مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :
- تأخير النص ضمن تطور المنهج النقدي المعاصرة، مع وضع فرضية لقراءته (نقطتان)
  - تحديد القضية النقدية التي يطرحها النص، وإبراز العناصر المكونة لها (نقطتان)
  - إبراز مظاهر تطبيق المنهج لبوي في النص من خلال الإشارة إلى مسوياته ومصطلحاته ومناهجه (نقطتان).
  - بيان المنهجية المتبعة، ومختلف الوسائل التحليلية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في معالجة أفكاره، مع الإشارة إلى العمليات اللازمة لتحقيق استنتاجاته (4 نقط)
  - تركيب نتائج التحليل، وإبداء الرأي الشخصي حول ما أورده الناقد في النص (4 نقط)

## II - حذر أسئلة المولاهات (6 نقط)

يخاطب البطل (سعيد مهران)، في رواية "اللسان والكلام" نجيب محفوظ، أستاذه وصديقه القديم الصحفي (رؤوف عوان) وقد عفا العرم على قتله انتقاماً منه لحياته، فيقول:

« الناس معي عدا اللصوص الخلفيين، وذلك ما بعثني عن الضياع لأبدي. أنا ورحلت التي ضحيت بها ولكن يقتضي التنظيم على حد تعبيرك، وأنا أفهم اليوم كثيراً لما أشق عليّ فهمه من كلماتك القديمة، ومأساتي الحقيقية أنني رغم تأييد الملايين أجدني مقبى في وحدة منظمة بلا نصير، ضائع غير معقول ولن تزيى وصاحبة عنه عدم معقولته، ولكنها ستكون احتجاجاً دامياً مناسباً على أي حال، كي يخلص الأحياء والأموات ولا يفقدون آخر أمل»

• لسان والكلام نجيب محفوظ - القاهرة ص 110

استحضر، بعد قراءتك لهذا المقطع أحداث الرواية ووقائعها، واكتب موضوعاً إنشائياً متكاملًا تراعي فيه ما يلي :

- حاجة مشروع البطل (سعيد مهران) إلى التنظيم لإصلاح لوضع العاسد من حوله
- خصائص رؤية البطل ورباطها بمختلف مواقفه وقيمه الفكرية والأخلاقية في الرواية



ملحق بأهم  
المصطلحات الخاصة  
بتحليل النصوص

- **الانزياح** : صفة للغة الشعرية من خلال عرقها لخصائص اللغة العادية المألوفة، ويحقق هذا الانزياح في عدة مستويات لغوية كالإيقاع، والصورة، والتركيب، والدلالة..
- **الإيقاع الخارجي** : مظهر موسيقي يتحدد في البنية العروضية للقصيدة محسنة في طبيعة الوزن والقافية والروي، وما يرتبط بذلك من زخافات وعمل.
- **الإيقاع الداخلي** : مظهر موسيقي يتحدد في القصيدة الشعرية من خلال طبيعة لأصوات من حيث المتعرج والصامت، وكذلك تحسب أشكال التكرار سواء في الحركات، أو الجمل، أو العبارات، أو النسيج .. بالإضافة إلى طواهر صوتية أخرى كالنبر والتشديد ..
- **التجريد** : صفة لا يدرك بالذهن دون الخواس، وهو خاصية ترتبط بطبيعة الصورة الشعرية في القصيدة الرومانسية والحديثة، حيث يتم تجاوز المدركات الحسية، عن طريق الإحراق في الخيال الذي تنتج عنه صور معقدة غير مألوفة في الواقع.
- **التقسيم** : ظاهرة بصرية وإيقاعية تتحدد في القصيدة التقليدية من خلال توزيع الكلمة بين نهاية السطر الأول وبداية السطر الثاني، بينما تتحدد في القصيدة الحديثة (التفعيلية) من خلال توزيع التفعيلة بين نهاية سطر وبداية السطر الذي يليه.
- **ترنسل الحواس** : تبادل الحواس الخمس المعروفة الوظائف فيما بينها ؛ بحيث تصبح كل حاسة تؤدي وظيفة حاسة أخرى، كأن يتم الإبصار بالسمع، والتذوق باللمس...
- **التشخيص والأكنسة** : إعطاء صفات وسلوكيات ومشاعر إنسانية على الأشياء (وخاصة عناصر الطبيعة)
- **التصريح** : هو أن يحدث الشاعر تغيراً في العروض (التفعيلة الأخيرة من السطر الأول) لتناسب مع المصروب (آخر تفعيلة في البيت)، ورنًا وقافية، ويكون ذلك غالباً في مطلع القصيدة ويقترب من هذا المصطلح مصطلح آخر هو "التقفية" الذي يعني حدوث تناسب بين العروض والمصروب وزناً وقافية، لكن دون أن يحدث لشاعر تغيراً في العروض.
- **الخيال** : القدرة التي يستطيع بها العقل أن يشكل صوراً للأشياء أو الأشخاص أو يشاهد الوجود وعند الفلاسفة يعتبر الخيال قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد شيوئية المادة.
- **الرؤيا الشعرية** : تتحدد الرؤيا الشعرية عند الشاعر في شكل موقف أو تصور أو قضية، يحاول التعبير عنها من خلال شعره. ويصعب تحديد رؤيا لشاعر من خلال قصيدة واحدة لأن تصور كمي تمكسه أعمال متعددة بلشاعر نفسه.
- **الشعرية** : مصطلح يقصد به كل نظرية تقوم بدراسة القوانين الداخلية للعمل الأدبي ومن هنا تعني الشعرية الدراسة المنهجية لوظيفة الشعرية، بالتركيز على الرسالة ذاتها وأثر وظائف الشعرية عند باكسون هو . إسقاط مبدأ المماثل لحدود الاختيار على مبدأ المجاور محور التأليف. وبعد الانزياح والمفوض من خصوصيات اللغة الشعرية.
- **الصور الشعرية** : وسيلة تعبيرية تتحدد من خلال مجموعة من الأشكال البلاغية، منها ما هو تقليدي كالتشبيه والاستعارة والمجاز المرسل والكناية... ومنها ما هو جديد كالرمز والأسطورة . وتؤدي الصورة مجموعة من الوظائف في النص الشعري منها : الوظيفة الجمالية، والوظيفة الوصفية، والوظيفة التصويرية، والوظيفة الحجاجية.
- **القطاع الشعري** : رمز معين (كان يكون شخصية تاريخية، أو دينية، أو أسطورية ..) يعبر الشاعر من خلاله عن

لجريمة الشعرية، بحيث يغطي صوت الشعر، ولا يبقى إلا صوت واحد يتحدث هو صوت القاص.

• **المصطلح الموضوعي** : رمز معين (كأن يكون شخصية تاريخية، أو دينية، أو أسطورية...) يحضر صوته في النص الشعري إلى جانب صوت الشاعر باعتباره شريكاً له في التجربة وهكذا يشكل الطرفان معاً ذاتين منفصلتين في الوجود، لكنهما متحدتان في التجربة.

• **المعارضة** : طريقة في الإبداع الشعري تقوم على أساس تقليد شاعر حديث لشاعر قديم في قصيدة معينة، ملغزاً في ذلك الخطأ على نفس لورن والقافية الروي، كما يمكن أن يشمل التقليد كذلك المحافظة على نفس الموضوع والمعنى والأفكار...

• **الوحدة العضوية** : خاصية تتعلق بطبيعة البناء في القصيدة الرومانسية أو الحديثة، وذلك من خلال وجود ترابط وتماثل بين أبعادها أو أسطرها الشعرية، بحيث يصعب حذف بيت، أو التقديم والتأخير بين بيت وآخر، لأن من شأن ذلك أن يحدث خللاً في المعنى، وهذا يعكس القصيدة التقليدية التي تقوم في الغالب على استقلالية كل بيت بمعناه.

• **الوحدة الموضوعية** : خاصية أخرى تتعلق بطبيعة البناء في القصيدة الرومانسية أو الحديثة من خلال التزامها بخروج واحد من البداية إلى النهاية، وهذا يعني القصيدة التقليدية التي تقوم على قصد لأغراض والموضوعات الشعرية.

### مصطلحات خاصة بتحليل نص سردي

• **الإشارات المسرحية** : كن الإشارات والتوجيهات التي يضعها كاتب مسرحية بين قوسين في الغالب، وتتعلق بوصف المبحور أو الشخصيات ووضعياتها، أو تحديد المكان والزمان... والتي يمكن أن تساعد في عمية الإخراج.

• **أفعال الكلام** : نظرية سانية تداولية قدم بالبعد التواصلية للخطاب، وما يترتب على الكلام من أفعال منجزة. وتوى أن الأفعال المنجزة في الأقوال يمكن أن تكون ذات دلالات غير مباشرة كأن يستعج ملأ فعل الالتماس من قولنا "هلا أخرجني كتابك؟". وتنقسم الأفعال الكلامية إلى: الإنصاحات (أبوح بحالة نفسية)، والوعديات (الوعد بالتحار فعل في المستقبل)، والتفريعات (تأكيد الفهم، والطبيبات (طلب إنجاز لفعل من المخاطب)، والتفريعات (الإعلان عن إنجاز فعل يفيد تغييراً مرتقباً على مستوى العالم الخارجي).

• **الحبكة** : البناء الفني لمراحل المحكم للقصة أو المسرحية، وذلك من خلال قلبه على أساس مبدأ السببية الذي يكفل فيما تسلسل الأحداث ومعقوليتها واحتمال حدوثها لفعلاً.

• **الحوار** : إدرة الحديث بين شخصيتين أو أكثر، بحيث يعاقب المتحاورون على الحديث بالارسل تارة والاستماع والتلقي تارة أخرى ويلعب الحوار دوراً أساسياً في نص مسرحي، حيث يعكس لنا الصراع بين الشخصيات. كما يحضر الحوار في القصة والرواية. يؤدي وظائف متعددة، كالتساهمة في نقل الأحداث وتطويرها، وتحقيق التواصل بين الأطراف المتحاورين، والتعريف بالشخصيات وأفكارها، والكشف عن مختلف العلاقات الدائمة بينها.. ويطلب الحوار سهولة العبارة والوضوح والتكليف، والتركيز على موضوع واحد، لأن تنقل المتحاورين بين موضوعات متعددة قد يخرجهما من دائرة الحوار بمفهومه الفني، إلى انعادته التي تميز



التواصل العادي بين الناس وينقسم الحوار إلى قسمين : خارجي (Dialogue) تجريبه الشخصية مع غيرها من الشخصيات، وداخلي (Monologue) تجريبه الشخصية مع نفسها

- الخطاطبة السردية : يقصد بها المسار اسردي. لأحداث الرواية، في علاقتها باتصال (الدات) البطل بالموضوع أو انفصالها عنه حيث يمكن الحديث عن ثلاث حالات : الحالة البدئية، وحالة التحول أو التحولات، والحالة النهائية ويستدعي كل برنامج سردي أربعة مكونات هي : التحريض، والمقدرة (الأهمية)، والإبحار، والجرء.
- الرؤية السردية : يقصد بها الطريقة التي يسرد بها السارد القصة، وتنقسم إلى ثلاثة أنواع .

- الرؤية مع . ولها يكون السارد أحد شخصيات القصة ومشاركاً في أحداثها . ويكون السرد في هذه الرؤية بصميم المتكلم

- الرؤية من الخلف : فيها يكون السارد متعاليًا على شخصياته عالمًا بكل خصائصها، ورغباتها، وأفكارها، ومشاعرها، ومصائرهما . ويكون السرد في هذه الرؤية بصميم الغائب .

- الرؤية من الخارج : وفي هذه الحالة تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصيات، بحيث يظل عاجزاً عن سير أغوار شخصياته، ويهيمن في هذه الرؤية صميم المخاطب

• الزمن : من الصعب تحديد مفهوم الزمن في قصة : فهو لا يتعلق فقط بالمحطات وقوع الأحداث، بل بمدد ليلا من جوانب أخرى مختلفة. وعلى هذا الأساس، يمكن تمييز الزمن من الجوانب التالية .

- المؤشرات الزمنية : يقصد بها كل الألفاظ والتعبيرات الدالة على الزمن، ويمكن تقسيم هذه المؤشرات إلى أربعة التالية : الزمن الفلكي (ليل، نهار، شتاء، صيف ..)، والزمن الفيزيائي (ساعة، دقيقة، يوم، أسبوع ..)، والزمن التاريخي (30 يونيو 1978 مثلاً)، والزمن التاريخي (الثورة الفرنسية، الحروب العالمية، السيرة الخضراء ..)، والزمن الاجتماعي (عام المجاعة، عام الطاعون ..)، والزمن الديني (رمضان، ليلة القدر، عيد الفطر، موسم الحج ..)، والزمن الأسطوري (كان يا ما كان في قديم الزمان ..)، والزمن البشري (في يوم من الأيام، في لحظة ما، وبعد فترة ..)، والزمن النفسي (وهو زمن سبي داخلي مرتبط بنفسية الشخصيات، فاليوم الواحد مثلاً يحسه لطفل إحساساً مختلفاً عن الشيخ . كما أن ساعة واحدة يمكن أن تحسها شخصية معينة تعيش أزمة أطول بكثير من إحساس شخصية أخرى تمر بمحطات سعيدة ..).

- النسق الزمني : يقصد به الخط الزمني الذي تتجه فيه الأحداث، ويمكن تقسيمه إلى ما يلي : الزمن الحقيقي (ويقتضي تسلسل الأحداث في نص تسلسلياً طبعياً كما يفترض أن يكون ذلك في الواقع)، والزمن الاسترجاعي (ويقتضي القفز من الحاضر إلى الماضي عن طريق تشغيل الذاكرة)، والزمن الاستشرافي (ويقتضي القفز من الحاضر إلى المستقبل عن طريق تشغيل التخيلة).

- الوثيرة الزمنية : يقصد بها علاقة الزمن الواقعي بزم السرد، وتقتضي هذه العلاقة الإشارة إلى حالات التاكثف والاحتزال (وتنتج عنه سرعة في تعاقب الأحداث، بحيث يصبح الزمن في السرد أصغر من

امتداده في الواقع، والتمطيط والتמיד (وينتج عنه توقعات معينة يحدثها السارد بسبب لجونه إلى الوصف أو التعليق، مما يجعل السيرة الزمنية بطيئة بالمقارنة مع الزمن في الواقع)، والتطابق (وينتج عنه نوع من التساوي بين الزمن الواقعي وزمن السرد، ويتحقق ذلك من خلال المقاطع الحوارية التي تأتي في تضاعف السرد).

• **السرد** : عرض أحداث أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال. وتضمن على الحمل السردية الأفعال يختلف صيغها، خلافاً للوصف الذي يستدعي الأسماء في الغالب.

• **الصراع الدرامي** : هو التصادم بين الشخصيات في المسرحية. وقد يكون هذا التصادم داخلياً في نفس إحدى الشخصيات، أو بين إحدى الشخصيات وقوى خارجية كالقدر أو الطبيعة، أو بين شخصيتين تحاول كل منهما أن تفرض إرادتها على الأخرى.

• **العقدة (الذروة)** : المحور الأساسي الذي تتجمع حوله أحداث القصة، وتصور نحوه قبل أن تأخذ طريقها نحو الحل النهائي أو الخاتمة المرسومة.

• **القوى الفاعلة** : لا يقصد بالقوى الفاعلة في النص السردية الشخصية فقط، فهي تحيل على كل عنصر ينتج فعلاً أو يؤدي وظيفة في القصة، سواء أكان إنساناً أو حيواناً، أو جماداً، أو مؤسسة، أو أفكاراً أو أحاسيس... ويحصر (غريغاس) الأدوار الفاعلية في ستة هي : المرسل، والمرسل إليه، والذات، والموضوع، والمساعد، والمعارض. وتوزع هذه العناصر الستة ضمن النموذج الفاعلي على ثلاثة محاور هي : محور الاتصال (مرسل - مرسل إليه)، ومحور الرغبة (الذات - الموضوع)، ومحور الصراع (المساعد - المعارض).

• **المكان** : ويسمى أيضاً "الحيز" أو "الفضاء". ويحيل في النص السردية على مختلف المظاهر الجغرافية والأمكنة التي تقع فيها الأحداث. وقد تحضر هذه الأمكنة بشكل مباشر، كما تحضر بشكل غير مباشر من خلال أدوات لغوية وأفعال من قبيل : (سألو - خرج - أبحر - ركب الطائرة - مر بحقل...) ويمكن أن تكون الأمكنة مغلقة محدودة مثل : (غرفة - مقهى - سجن...) ويمكن أن تكون مفتوحة ممتدة مثل : (طريق - ساحة - بحر...). وتضم الروايات الواقعية بوصف المكان وصفاً دقيقاً حتى توهم بالواقع.

• **الوصف** : لغة هو : التجسيد والإظهار والإبراز يستعمل الوصف في القصة أو الرواية لإبراز الخصائص الجسمية والنفسية والاجتماعية للشخصيات، كما يساهم الوصف في إحاطة القارئ بمميزات الأمكنة والفضاءات والأشياء، من خلال تحديد عناصرها المصلة بالشم أو السمع أو الذوق أو اللمس. وكثيراً ما يتجاوز الوصف الفضاءات الواقعية ليصور فضاءات متخيلة. ويؤدي الوصف وظائف متعددة كالوظيفة التزيينية، والوظيفة الإيحائية، والوظيفة السردية، والوظيفة التعبيرية.

### مصطلحات خاصة بتحليل نص نظري أو نقدي

• **الاتساق** : صفة تطلق على الخطاب من ترابطت كلماته وجملته وفقراته، بواسطة أدوات وروابط متعددة من قبيل الإحالة (الضمائر وأسماء الإشارة) والوصل السببي أو العكسي أو التماثلي... والتكرار المعجمي... إلخ.

- **الاستقراء :** في الأدب : اعتبار الكاتب نفسه وسيلة لخدمة فكرة معينة عن الإنسان لا مجرد تسلية غرضها الوحيد الصلة بالجمال. والأديب المقصود هو على حد قول الدكتور محمد مندور «المقدر لمسؤوليته إزاء قضايا الإنسان والمجتمع في عصره». والالتزام في الفلسفة الوجودية : ارتباط بتعديل الحاضر لبناء المستقبل لا يتحقق إلا بالخرقة.
- **الانسجام :** يعني ترابط البنية الكلية للخطاب، فالانسجام صفة لا تتحقق على مستوى ترابط العناصر الداخلية للخطاب وإنما تتحقق من خلال الخلق الذي يستطيع بواسطة ثقافته وقدراته الذهنية أو معرفته الخلفية أو قدرته على التأويل والفهم... أن يحقق للنص انسجامه.
- **الانعكاس :** إحدى أطروحات النقد الماركسي التقليدي، ويعني أن الأدب والثن مرآة للحياة الاجتماعية. إذ تحول العلاقة الاجتماعية مع تحول الأدواق الجمالية للناس، وكذا إنتاج الفنانين.
- **البنية :** نظام عام لفكرة أو لمعدة أفكار مرتبطة ببعضها ببعض ارتباطاً داخلياً لا يخضع للمؤثرات الخارجية. ويقصد بها في الأدب الشكل الصوري والدلالي والتركيبى للمفردات الموجودة في نص معين وتشمل البنية على ثلاثة طوابع هي : الكلية / التحول / التعديل الذاتي.
- **البنية العميقة :** مصطلح ارتبط بالبنوية الوليدية عند تشومسكي والمقصود بها تلك القواعد الذهنية الضمنية في ذهن المتكلم - المسموع، والتي تمكنه من تجاوز "البنية السطحية" الظاهرة للكلمات (الأصوات اللغوية المتأصلة)، قصد إعطاء معنى وتفسير دلالي للجمل.
- **الدياكرونية :** تدل على محور التعاقب في اللغة، وعلى أشكال التطورات التاريخية المختلفة، التي تطرأ على عناصر المحور اللغوي.
- **الرؤية للعالم :** يعرفها لوسيان هولدمان قائلا: «إن الرؤية للعالم هي بالتعديد هذه المجموعة من الظمومات والمشاعر والأفكار التي توحد أعضاء فئة اجتماعية (ولي الغالب أعضاء طبقة اجتماعية) وتجعلهم في تعاضد مع الطبقات الأخرى»، إنما بتعديد آخر «لسل من التفكير يفرض نفسه، في بعض الشروط على فئة من الناس توجد بين أعضائها أوضاع اقتصادية واجتماعية متشابهة».
- **الستاترونية :** يقصد بها في اللسانيات البنية ذلك المحور اللغوي الذي ترتبط فيه العناصر اللغوية وفق علاقات ثابتة دون تدخل للعنصر الزمني.
- **القياس الاستقرائي :** يعني الانطلاق من مقدمات جزئية للبرهنة على صحة قضية ما تأتي كسبغة يخلص إليها المدافع عن هذه القضية.
- **القياس الاستنباطي :** تقنية حجاجية تعتمد على الانطلاق من إثبات الفرضية أو الأطروحة، ثم تأكيدها بعد ذلك أو دحضها بواسطة حجج وبراهين (مقدمات).
- **المحور الأفقي :** ويسمى المحور التركيبي، وينظم هذا المحور العلاقات التركيبية بين الوحدات اللغوية، وفق تسلسل محلي، وامداد مكاني.



• **المحور الصودي :** ويسمى المحور الاستدالي، ويحيل على العلاقات التي تجمع الفاظاً حاضرة، في الجملة مع الفاظ غائبة ذات دلالات متشابهة، يتم استحضارها ذهنياً. إن العلاقة بين الكلمات في هذا المحور لا تعتمد على الامتداد المكاني (الأفقي) بل تحضر في الدماغ.

• **الوسائل الحجاجية :** كل الطنيات والأساليب المنطقية والعقلية واللغوية... التي يستعين بها المدافع عن أطروحة أو قضية معوية للجدل والخلاف، وذلك من قبيل : التعريف، والوصف، والإخبار، والمقارنة، والتفصيل، والاستشهاد، والقياس، والسببية، والعددية، وإدماج الجزئ في الكل، والتضمن...

• **الوعي الممكن :** يعرفه غولدمان بأنه : «أقصى ما يمكن أن يلفه وهي الجماعة دون أن يؤدي ذلك إلى تغيير طبيعتها». والوعي الممكن هذا يقع على النقيض مما يسميه غولدمان «الوعي الكائن»، والذي يعنى بالأساس ما تصان منه الطبقة أو المجموعة الاجتماعية من مشاكل في حاضرها.

### مصطلحات عامة ومشتركة

• **الأسلوب الإنشائي :** هو كل كلام لا يشمل الصدق ولا الكذب. وينقسم إلى قسمين :  
- **الإنشاء الطلبي :** وهو الذي يستدعي مطلوباً غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب، ويكون بخمسة أساليب هي : الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والنداء.  
- **الإنشاء غير الطلبي :** وهو ما لا يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب كصنيع المدح والذم، والقسم، والتعجب، والرجاء...

• **الأسلوب الخبري :** هو كل كلام يشمل الصدق والكذب، وينقسم إلى ثلاثة أقسام هي :  
- **الخبر الابتدائي :** وهو خبر الخالي من أداة التوكيد، ويناسب مطلقاً خالي الذهن من مضمون الخبر.  
- **الخبر التلبيسي :** وهو خبر المؤكّد بأداة توكيد واحدة، ويناسب مطلقاً شاكاً ومتردداً في مضمون الخبر.  
- **الخبر الإنكاري :** وهو خبر المؤكّد بأداتين أو أكثر، ويناسب مطلقاً منكراً للنهر، بل ويعطفاً نقيضه.

• **اللغة الإيحائية :** تعبر اللغة الإيحائية بقبض اللغة الطبيعية، فهي تعتمد على جمل وكلمات لا تصرّح بالمعنى بل ترحي به للقارئ عن طريق تقنيات متعددة : كالإيجاز، واستعمال الرمز، والأسطورة، والتشبيهات، والمجازات، والاستعارات... وتعبر اللغة الإيحائية بذل القارئ لجهد مضاعف قصد فك رموزها ودلالاتها، بل إن كثيراً من النصوص الأدبية تظل مستعصية على القارئ محدود الثقافة وقليل الإلمام بمصطلحات الأجناس، والنصوص الأدبية، خاصة الحديثة منها.  
• **اللغة التقريرية :** تعني استعمال جمل وكلمات واضحة المعنى سهلة المتناول بالنسبة للمتلقي، بحيث يندر استعمال المجازات والإيجازات، ويتم تجنب كل المصطلحات والكلمات الغريبة، التي قد تشوش على المعنى. ومن وظائف اللغة التقريرية نقل الموصوفات والمفاهيم بوضوح وأمانة، خاصة عندما يتعلق الأمر بمواضيع علمية، أو يكون الهدف هو الإخبار لذاته.



تم إنجاز هذا العمل من طرف العضو

👑 HD-1080P 👑

و بمساعدة العضو الصديق

☠️ khalid-senpai ☠️



جميع الحقوق محفوظة



[WWW.StarTimes.Com](http://WWW.StarTimes.Com)